

Das Paradox der Dekadenz

Der Einzelne und die Masse bei Gabriele
D'Annunzio und Hugo von Hofmannsthal

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München



vorgelegt von
Concetta Perdichizzi
aus Barcellona P.G. (Italien)

2017

Erstgutachter: Prof. Dr. Florian Mehlretter

Zweitgutachter: Prof. Dr. Susanne Lüdemann

Datum der mündlichen Prüfung: 10.07.2017

A mia madre

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2017 an der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen.

Ähnlich wie im hier ausführlich beschriebenen Komplex ‚Einzelner vs. Masse‘ steckt hinter meinem auf dem Titelblatt groß geschriebenen Namen eine Menge an Mitwirkenden. Diese soll hier kein abstraktes und anonymes Kollektiv bleiben.

Mein besonderer Dank gilt meinem Erstbetreuer Florian Mehltritt, der diese Arbeit durch ständigen Austausch und erhellende Gespräche von Anfang an gefördert hat. Ebenso danke ich meiner Zweitbetreuerin Susanne Lüdemann, die durch Ihre Expertise zur Erweiterung und Vertiefung des Themas ‚Masse‘ beigetragen hat. Bernhard Teuber danke ich für sein Interesse an meiner Arbeit und seine Bereitschaft, das dritte Referat in meiner Disputation zu übernehmen. Dem Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München bin ich sowohl für die finanzielle Unterstützung als auch für den produktiven kollegialen Austausch verbunden. Mein Dank gilt außerdem auch dem GraduateCenter der LMU für das Abschlussstipendium. Georg Braungart, Jürgen Wertheimer und Immacolata Amodeo möchte ich in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt lassen, weil sie mein Studium und meine Promotion in Deutschland ermöglicht und gefördert haben.

Franziska Link und Tamara Demberger danke ich für das sprachliche Lektorat. Ohne die fruchtbaren Gespräche und die Gesangsrunden am Rande der institutionellen Konstellation im versteckten Eulen-Hof mit Katharina Wagner und ohne ihr kritisches Lektorat wäre meine Arbeit in dieser Form nicht denkbar gewesen. Das ‚Aquarium‘ (der zweite Stock der Italianistik-, der erste der Historicum- sowie der Germanistik-Bibliothek und besonders der Platz zwischen den Hofmannsthals- und Georges-Regalen mit Blick auf den Hof) war der perfekte Ort, um Leiden und Freude des Doktorandenlebens zu teilen. Hier sind außerdem die wunderbaren Freundschaften mit Clara, Giu, Mara, Paola und Ruth entstanden, die mich bis jetzt begleiten.

Für die moralische Unterstützung, die Hilfe beim Lektorat und bei den Übersetzungen, die schönen Gespräche, die Aufforderung zum Schreiben, die Ablenkung von den Schreibblockaden und die Unterstützung bei der Formatierung der Arbeit möchte ich mich bei Reinhard Babel, Henrik Failmezger, Giustina Gabelli, Malte Krosse, Elisabeth Kuen, Giulia Lombardi, Doris Marwede, Mara Matičević, Paola Mior, Liliana Muscianisi, Francesco Pelliccio, Linda Puccioni, Jennifer Raffler, Tom Reiss, Carolin Rocks, Nadine Schneider, Katharina Schlegel, Clara Storm, Nils Syre, Sebastian Thede, Valentina Tumolo, Johannes Ungelenk, Jörg Widmaier und Ruth Zapf bedanken.

Zur Arbeit gehören natürlich auch die Pausen. Für die angenehme Zeit in der Mensa, im Salinen- sowie im Hinterhof, beim Feierabendbier oder Abendessen schulde ich den Ladies Lebowsky, der UnderG-Gang, Paola, der Mensa-Crew, Laura Kohlrausch, Marie Schöß und Nora Zapf einen herzlichen Dank. Isabelle Überall bin ich für die aufmunternden Gespräche und ihre bedingungslose Hilfsbereitschaft tief verbunden.

Andrea Doser und meiner Mutter für ihre inspirierende Lebensstärke sowie meinem Bruder für seine Unterstützung aus der Ferne gilt mein besonderer Dank.

Schließlich danke ich Nicolai Herrmann, weil er mit seiner unermüdlichen Lebensfreude, Aufmerksamkeit und Liebe die Abschluss- und Bearbeitungsphase dieses Manuskriptes schöner gemacht hat und mit seiner Unterstützung meinen Alltag stets prägt und bereichert.

Abkürzungen

- GDA, PR I: D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi. Volume primo*, Raimondi, Ezio (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1988.
- GDA, PR I: D'Annunzio, Gabriele, *Prose di ricerca I*, Andreoli, Annamaria, Zanetti, Giorgio (Hrsg.), tomo primo, Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 2005.
- GDA, PR II: D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi. Volume secondo*, Raimondi, Ezio (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1989.
- GDA, SG I: D'Annunzio, Gabriele, *Scritti giornalistici 1882-1888. Volume primo*, Andreoli Annamaria (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1996.
- GDA, SG II: D'Annunzio, Gabriele, *Scritti giornalistici 1889-1938. Volume secondo*, Andreoli Annamaria (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 2003.
- GDA, VDA I: D'Annunzio, Gabriele, *Versi d'amore e di gloria. Volume primo*, Andreoli, Annamaria, Lorenzini, Niva (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1982.
- GDA, VAG II: D'Annunzio, Gabriele, *Versi d'amore e di gloria. Volume secondo*, Andreoli, Annamaria, Lorenzini, Niva (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1984.
- GDA, TLN: D'Annunzio, Gabriele, *Tutte le novelle*, Andreoli, Annamaria, De Marco, Marina (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1992.
- HvH, GD I: Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Gedichte-Dramen I 1891-1898*, Fischer, Frankfurt am Main: 1979.
- HvH, D II: Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Dramen II 1892-1905*, Fischer, Frankfurt am Main: 1979.
- HvH, D III: Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Dramen III 1893-1927*, Fischer, Frankfurt am Main: 1979.
- HvH, EGBR: Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Fischer, Frankfurt am Main: 1979.
- HvH, RA I: Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I 1891-1913*, Fischer, Frankfurt am Main: 1979.
- HvH, RA II: Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze II 1914-1924*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 1979.
- HvH, RA III: Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III 1925-1929 Aufzeichnungen*, Fischer, Frankfurt am Main: 1980.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen.....	V
1 Einleitung.....	1
2 Die Gesellschaft als Körper und ihr Verfall:	
Dekadenz, Masse und ihre Paradoxa.....	12
2.1 Einblick in die Theorien der ‚Masse‘ um 1900.....	19
2.1.1 Scipio Sighele: <i>La folla delinquente</i>	19
2.1.2 Gustave Le Bon: <i>Psychologie des foules</i>	21
2.1.3 Scipio Sighele: <i>L'intelligenza della folla</i>	24
2.1.4 Sigmund Freud: <i>Massenpsychologie und Ich-Analyse</i>	27
2.2 Die (Re-)Aktion auf den Verfall (ver-)fällt: Die literarische Dekadenz als Symptom des Verfallens.....	32
2.3 Die (Re-)Aktion auf den Verfall wird zu Kritik.....	39
3 Literarische Dekadenz als Kritik: Gabriele D'Annunzio und Hugo von Hofmannsthal.....	47
3.1 Das Interesse D'Annunzios an der Masse.....	47
3.1.1 <i>Gli Idolatri</i>	51
3.1.2 <i>L'Eroe</i>	62
3.1.3 <i>La morte del Duca d'Ofena</i>	65
3.2 Der Ästhetizismus D'Annunzios als politisches Programm.....	69
3.2.1 Der geborene Aristokrat als Figur der Abgrenzung: <i>Il Piacere</i>	73
3.2.2 Exkurs: D'Annunzios Bild in der Wiener Moderne I: Hofmannsthals erster D'Annunzio-Aufsatz.....	137
3.2.3 Der gescheiterte Weg vom Leben in die Kunst: Die Widmung des <i>Giovanni Episcopo</i>	142
3.2.4 Erneuerung oder Tod.....	144
3.2.5 Die Ausübung des Lebens und die Vorbereitung auf die Masse im <i>hortus conclusus: Le Vergini delle rocce</i>	185
3.2.6 Exkurs: D'Annunzios Rezeption in der Wiener Moderne II: Hofmannsthals <i>Der neue Roman von D'Annunzio</i>	193

3.3	Hofmannsthals Ästhetizismus als Weg ins Leben?	196
3.3.1	Das Scheitern der Vereinzelung	208
3.3.2	Das Paradox der „Intro-Version als Weg in die Existenz“. <i>Das Bergwerk zu Falun</i> : „Als kröch ich in den Mutterleib zurück“	229
3.3.3	Exkurs: Der Medienwechsel – <i>Ein Brief</i>	236
3.3.4	Die Performanz des Körpers: Ritual und Selbsterkenntnis	243
3.4	Die Rolle des Dichters im Gesellschaftskörper: D’Annunzio und Hofmannsthal im Vergleich	266
3.4.1	Die Wahlrede <i>Agli Elettori di Ortona</i>	267
3.4.2	Der Vortrag <i>Der Dichter und diese Zeit</i>	282
4	Die Hinwendung zur Masse: Der Dichter als Heros. Die (Re-)Aktion auf den Verfall wird zum Werk des Körpers am Körper	293
4.1	Der Auserwählte wendet sich an die Masse und stiftet das Volk	295
4.1.1	D’Annunzios Heldentum: Die Funktion der Fiktion für die Politik	295
4.1.2	<i>Il Caso Wagner</i> oder der Fall D’Annunzios	295
4.1.3	<i>La Rinascenza della Tragedia</i>	300
4.1.4	<i>Il Fuoco</i>	304
4.1.5	Die Eroberung von Fiume	349
4.2	Hofmannsthals Heldentum und die konservative Revolution: Die Funktion der Fiktion für die Politik	361
4.2.1	Äußerungen zu den Salzburger Festspielen	364
4.2.2	Die geistige Autorität in Form von Spiegelung: Österreich und Europa	370
4.2.3	Das Heldentum: <i>Rede auf Beethoven</i> – „ <i>L’artiste est mort! Vive l’artiste!</i> “	373
4.2.4	Der Vortrag: <i>Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation</i>	378
4.3	Abschließender Vergleich: Der Dichter und das Volk. Die Synthese und die Hypostase	384
5	Schluss	390
	Literatur	393

1 Einleitung

Der Begriff ‚Paradox‘, dessen Etymologie sich aus der Zusammensetzung der griechischen Worte „para“ (gegen) und „doxa“ (Meinung) herleiten lässt,¹ bezeichnet im Allgemeinen „ein[en] Widerspruch“, der „so zwingend oder sinnvoll ist, dass er die Logik oder die Interpretation dazu herausfordert, sich mit ihm auseinanderzusetzen.“²

Die vorliegende Arbeit, die den Titel *Das Paradox der Dekadenz. Der Einzelne und die Masse bei Gabriele D’Annunzio und Hugo von Hofmannsthal* trägt, ist aus dem Anliegen entstanden, zwei wissenschaftliche Lücken auf einmal zu schließen: Erstens koppelt sie zwei auf den ersten Blick antithetische Instanzen wie Künstler und ‚Masse‘ in der Zeit des Ästhetizismus aneinander. Zweitens unternimmt sie einen Vergleich zwischen Gabriele D’Annunzio und Hugo von Hofmannsthal. Auf diese Weise leistet diese Studie eine Auseinandersetzung mit der literarischen Dekadenz, die bewusst zweifach paradox ist. *Para-doxa* ist diese Arbeit, sowohl weil sie – im Sinne der Etymologie des Begriffs ‚Paradox‘ – der allgemein vertretenen Meinung einer apolitischen Dekadenz zuwiderläuft, als auch weil hiermit die intrinsische Widersprüchlichkeit dieser Epoche neu beleuchtet wird.

Auch Roger Bauer sieht in der Dekadenz ein Paradox, wie der Titel seiner lesenswerten Arbeit *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons* verrät. Bauer jedoch verortet dieses in der zwar nicht zu leugnenden, dennoch meines Erachtens nicht entscheidenden Tatsache, dass die Dekadenz bzw. der mit ihr gemeinte Verfall nie schön gewesen sei; vielmehr wurde sie „[a]ls solche [...] von den Poeten eher imaginiert als wiederentdeckt.“³ In seiner Studie *La poetica del decadentismo* beschreibt Walter Binni den *Decadentismo* – italienisch für ‚Dekadenz‘ – als ein geschichtliches Phänomen, das sich in einzelnen Autoren konkretisiert. Obwohl die Äußerung ‚großer dekadenter Dichter‘ ein Oxymoron darstellt, haben sie trotzdem von dieser gesellschaftlichen und politischen Situation profitiert und sich zu großen Persönlichkeiten entwickelt.⁴ Binni betrachtet den *Decadentismo* zunächst allgemein, ohne ihn auf Italien zu beschränken. Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel weisen hingegen in der Einführung des Hefts 693-703 der Zeitschrift *Mercur*, in der Beiträge

¹ Vgl. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. von Elmar Seebold, 24. durchgesehene und erweiterte Auflage, Walter de Gruyter, Berlin: 2002, S. 680.

² Ansgar Nünning, *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, fünfte aktualisierte und erweiterte Auflage, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart: 2013, S. 584. Die oben zitierte Definition ist jedoch in ebd. unter dem Begriff ‚Paradoxie‘ zu finden, der nach dem etymologischen Wörterbuch das Abstraktum vom Begriff ‚Paradox‘ darstellt (vgl. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 680).

³ Roger Bauer, *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main: 2001, S. 7.

⁴ Vgl. Walter Binni, *La poetica del decadentismo*, Sansoni S.p.A., Firenze: 1969, S. 19.

zur Bedeutung und zur Rolle der Dekadenz im heutigen Sinne zu finden sind, auf die Leerstelle hin, die die Dekadenz als Negativbegriff auch heutzutage inne hat: „Dekadenz, so sagt man, gibt es gar nicht.“⁵ Dieses Paradox unterscheidet sich von dem von Bauer beschriebenen Sachverhalt insofern, als es den Verfassern nicht darum geht, die Dekadenz als Imagination oder als erfundenen, schönen Fluchttort vor der Realität darzustellen, sondern sie vielmehr als „Kampfbegriff“ zu erklären, der ein „skandalöses Element“ innehat,

die unzerstörbare und immer auch berechnete Unzufriedenheit mit der Gegenwart und ihren Gegebenheiten zu verbinden mit phänomenologischer Empfindlichkeit, ja Idiosynkrasie.⁶

Die Dekadenz als paradox zu fassen, scheint nun nichts völlig Neues zu sein. Schon in ihrem Ursprung im späten 19. Jahrhundert entsteht sie als vehemente Provokation gegen die bürgerliche Moral und diesbezüglich als Umwertung aller geltenden Werte, Glaubenssätze, Konventionen und Meinungen: Dekadenz ist *para-doxa*. Dem gegenüber möchte ich mit der vorliegenden Arbeit jedoch das intrinsische Paradox dieser Epoche, die den gesellschaftlichen Verfall als Moment des Schöpferischen rehabilitiert und demzufolge würdigt, aus einer noch unerforschten Perspektive aufzeigen. Wenn man den elitären Einzelnen der für die damalige Gesellschaft als ‚barbarisch‘ geltenden ‚Masse‘ annähert, dann lässt sich das Paradox der Dekadenz folgendermaßen auf den Punkt bringen: „Die Masse liebt Dichte“,⁷ und sie macht den Einzelnen (zum) *Dicht-er*.

Warum gerade Einzelner und Masse?

Diese Frage lässt sich zunächst dahingehend beantworten, dass es dabei um zwei Instanzen geht, die sich paradoxerweise wechselseitig bedingen. Einzelner und Kollektiv sind zunächst einmal logische Gegensätze. In spezifischen Kulturen wird nun der Künstler als besondere Form des Einzelnen definiert, während die ‚Masse‘ als besondere, eventuell bedrohliche Form des Kollektivs betrachtet wird. Beide sind Grenzfiguren des Sozialen, beide sind tendenziöse Begriffe. Die Besonderheit in der hier zu untersuchenden Epoche ist, dass auch zwischen diesen extremen Spielformen eine Art der Interdependenz gedacht wird: Denn der Künstler braucht nicht nur einfach ein Publikum, sondern er muss sich als Vereinzelter von der ‚Masse‘ abheben und gegen sie definieren, während umgekehrt die ‚Masse‘ als Objekt möglicher Zählung oder Agitation von Seiten des Künstler gedacht wird.

Der Begriff der ‚Masse‘, der ursprünglich dem Bereich der Physik angehört und als Eigenschaft der Materie bzw. als Maß für die Quantität an Materie in einem Körper angewandt wird, stammt

⁵ Karl Heinz Bohrer, Kurt Scheel (Hrsg.), *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* Heft 693-703, Klett-Cotta, Stuttgart: 2007, S. 657.

⁶ Ebd., S. 658.

⁷ Elias Canetti, *Masse und Macht*, Claassen Verlag GmbH, Hamburg: 1984, S. 28.

etymologisch von dem lateinischen *māssa*, das „Teig, Klumpen“ heißt und auf das griechische Wort „*māza* ‚Brotteig‘ (zu gr. *māssein* ‚kneten‘) zurückgeht“.⁸ Susanne Lüdemann und Uwe Hebekus schreiben diesbezüglich in der Einleitung des Sammelbandes *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge*:

Obwohl der Begriff der trägen Masse aus dem 17. Jahrhundert stammt, können seine Wurzeln zurückverfolgt werden bis zur neuplatonischen Idee der Trägheit und Inaktivität der Materie, die der Vitalität und Spontaneität des Geistes entgegengesetzt sind. Die antike metaphysische Antithese von Materie und Geist war das Vorbild für den physikalischen Gegensatz von Masse und Kraft, der seinerseits zum Vorbild für den soziologischen Gegensatz von Masse und Individuum oder Masse und Führer wurde.⁹

Nicht der antike Gegensatz von Masse und Individuum wird mit der vorliegenden Arbeit in Frage gestellt. Vielmehr wird die Frage aufgeworfen, welche Rolle jener ‚Masse‘ innerhalb der geschichtlich-sozialen sowie literarischen Dekadenz zugeschrieben wurde, die gerade im späten 19. Jahrhundert als „gewalttätig, unstrukturiert, unberechenbar, grenzenlos suggestibel“¹⁰ und als etwas Amorphes beschrieben wird, das ab der französischen Revolution als der Inbegriff der „Bedrohung der bürgerlichen Ordnung“¹¹ gilt.

Die Dekadenz lässt sich nur im wechselseitigen Spiel von Gesellschaft und Literatur verstehen. Dieses Wechselspiel kann politisch bedeutsam sein.

Die erste überraschende Gemeinsamkeit zwischen Einzelem und Masse scheint gerade darin zu liegen, dass sowohl die Künstler der Dekadenz als auch die Masse zwei Instanzen bzw. zwei Ausnahmeerscheinungen darstellen, die sich gegen die bürgerliche Ordnung wehren. Während die Masse jedoch die Ordnung bedroht und deswegen „zur Chiffre für ein *Jenseits* sozialer Ordnung“¹² wird, (re-)agiert der Künstler auf die bürgerliche Gesellschaft und auf die Niedergangs-Atmosphäre mit der Abgrenzung vom Sozialen und mit der durch Nietzsche zum Motto gewordenen Umwertung der Werte, die auch gegen eine andere Art von sozialer Ordnung bzw. gegen die Moral verstößt. Künstler und Masse gehören beide – wenngleich auf verschiedene Art und Weise – nicht (mehr) zum gesellschaftlichen Sozialen, weil sie sich vom Gesellschaftskörper abtrennen, selbst wenn beide die Gesellschaft bzw. die als einheitliches Kollektiv entworfenen Anderen für ihre Bezeichnung und für ihre (Aner-)Kennung als solche brauchen. Das mag erst einmal theoretisch die Frage beantworten können, warum die Masse als Begriff gerade *nicht* zu den sozialen bzw. gesellschaftlichen Instanzen gehört, die von den Künstlern rehabilitiert bzw. *umgewertet* werden und sie stattdessen, obwohl sie als Metonymie

⁸ *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 602.

⁹ Uwe Hebekus, Susanne Lüdemann (Hrsg.), *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge*, Wilhelm Fink, München: 2010, S. 10 f.

¹⁰ Ebd., S. 10.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 9.

für Krankheit und Unbewusstsein, also für zwei von den Künstlern rehabilitierte Merkmale schlechthin gesehen wurde, weiterhin meist offensichtlich *abgewertet*, dabei dennoch heimlich *begehrt* wird.

Was Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in Bezug auf den Verfall der Aura (die allbekannte „einmalige Erscheinung einer Ferne“¹³) schreibt, lässt sich auch auf den Komplex von Künstler und Masse in der Dekadenz, also in einer Zeit des gesellschaftlichen Verfalls, übertragen:

Die Dinge sich „näherzubringen“ ist nämlich ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gebenheit durch deren Reproduzierbarkeit darstellt.¹⁴

Die Masse ist laut Benjamin mehr als nur die Antagonistin der Aura, vielmehr hat sie ihren Verfall verursacht, gleichzeitig führt sie jedoch – so Benjamin – zu einer Veränderung: „Die Masse ist eine matrix (sic!), aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren hervorgeht“.¹⁵ Die Künstler der Dekadenz streben meist zwar nicht danach, eine für die Masse zugängliche Kunst zu schaffen, jedoch lässt sich die bereits zitierte These von Bohrer und Scheel bzw. die politische Definition von Dekadenz allgemein als ein Begriff, in dem Kampf gegen und Unzufriedenheit mit der Gegenwart miteinbezogen sind,¹⁶ an Benjamin annähern. Interessanterweise bezeichnet letzterer *l'art pour l'art* in Bezug auf den Zusammenhang von Kunst und Kult als Reaktion auf das „Aufkommen des ersten wahrhaft revolutionären Reproduktionsmittels – der Photographie (gleichzeitig auch mit dem Anbruch des Sozialismus)“, mit der „die Kunst das Nahen der Krise spürt.“¹⁷ Somit gelangen wir an den Kernpunkt der vorliegenden Arbeit: Künstler, Verfall, Krise und Masse stehen in engem Zusammenhang.

Die Tatsache, dass Benjamin die Fotografie als das Reproduktionsmittel und als das Massenmedium schlechthin mit dem Anbruch des Sozialismus assoziiert, wirft die Frage auf, ob man Dekadenz als Reaktion im Sinne Benjamins an den Begriff von Dekadenz als Kampf gegen die Unzufriedenheit mit der Gegenwart (Bohrer und Scheel) annähern kann, und genauer ob Dekadenz doch nicht deutlicher als (Re-)Aktion und damit politisch zu fassen sei. Die Möglichkeit einer politischen Dekadenz in Bezug auf den Diskurs von Kunst und Masse bestreitet Benjamin auch nicht, wenn er schreibt: „Mit D'Annunzio hat die Dekadence in die

¹³ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in Rolf Tiedermann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), *Gesammelte Schriften I.2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main: 1974, S. 440.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 464.

¹⁶ Vgl. Bohrer, Scheel (Hrsg.), *Merkur. Heft 693-703*, S. 657.

¹⁷ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in *Gesammelte Schriften I.2*, S. 441.

Politik ihren Einzug gehalten“¹⁸ – hiermit bezieht er sich vermutlich auf D’Annunzios Kandidatur und v. a. auf seine Regierung in Fiume (Rijeka), die dem Faschismus Vorschub geleistet hat. Die von Benjamin nicht geleugnete Tatsache, dass *die Dekadenz* Einzug in die Politik gehalten habe bzw. dass die Politisierung der Kunst im 20. Jahrhundert zurecht weiterhin mit dem Begriff Dekadenz bezeichnet werden darf und sogar muss, stellt den roten Faden der vorliegenden Arbeit dar. Jedoch möchte ich im Unterschied zu Benjamin diesen Einzug der Dekadenz in das Politische nicht als eine Ausnahme betrachten, die in D’Annunzio ihre Verwirklichung gehabt hat, sondern als eine Möglichkeit, die tief mit der Dekadenz verwoben ist und die nicht undifferenziert mit den Totalitarismen in Verbindung zu bringen ist: „Ästhetisierung der Politik“¹⁹ als Verfahren des Faschismus und des Nationalsozialismus und Politisierung des Ästhetischen wie im Fall D’Annunzios und Hofmannsthals sind nicht deckungsgleich.²⁰ Der Weg Hofmannsthals ins Politische, den ich in knapper Form zusammen mit dem D’Annunzios aufzeigen werde, dient jedoch nicht nur als Vergleichsfolie, sondern vielmehr als Bestätigung der politischen Konturierung der Dekadenz im europäischen Kontext. Meine These ist die folgende: Die politische Tätigkeit D’Annunzios und das politische Interesse Hofmannsthals sind nicht bloße Effekte einer Kehrtwendung nach einer ‚dekadenten Phase‘, sondern sie verwirklichen das politische Potential, das der Dekadenz als (Re-)Aktion und als Kampfbegriff innewohnt. Dieses Potential habe ich ‚Paradox der Dekadenz‘ genannt. Es kann besonders gut hervorgehoben werden, wenn man den elitären Décadent bzw. den von der Allgemeinheit Abgesonderten und das nicht zuletzt von ihm als ‚gesichtslos‘ entworfene Kollektiv eng führt.

Bestreiten könnte man, dass während der Künstler sich selbst als ‚a-soziale Grenzfigur‘ inszeniert, die Masse das Schicksal erleidet, dass sie sich nicht selber als solche sehen kann. Der scheinbare Ebenenkonflikt kann gelöst werden, wenn man den elitären Einzelnen nicht nur als eine gewollte selbstinszenierte Figur denkt, sondern vielmehr als eine Instanz, die über die Abgrenzung vom Kollektiv und über den Beifall vom Publikum auch *konstruiert* wird: Der Künstler muss auch von anderen als solcher anerkannt bzw. *gesehen* werden. Dabei geht es um

¹⁸ Ebd., S. 467.

¹⁹ Ebd.

²⁰ An dieser Stelle möchte ich auf die durchaus lesenswerte Arbeit von Uwe Hebekus, *Ästhetische Ermächtigung*, Wilhelm Fink, München: 2009, und besonders auf die Einleitung (ebd., S. 9-25) hinweisen. Hier weist der Verfasser die These Benjamins zurück, dass es sich im Faschismus lediglich um eine ‚Ästhetisierung der Politik‘ handelte, weil somit laut Hebekus nur gesagt wird, dass „die ‚Ästhetisierung‘ dazu dient, etwas an der totalitaristischen Politik zu verbergen, was diese nicht offen zeigen will“ (ebd., S. 11). Die Hauptthese der Studie Hebekus‘ lautet, dass „das moderne autonome Ästhetische in einer bestimmten Ausrichtung zugleich das Politische *[ist]*.“ (Ebd; Hervorhebung im Original) Nicht Hebekus’ Grundthese wird mit der vorliegenden Arbeit bestritten, sondern – anders als er – das intrinsische politische Potential der Dekadenz und nun des Ästhetischen wird anhand der Annäherung zwischen den antithetischen und a-sozialen Instanzen ‚Künstler‘ und ‚Masse‘ gezeigt.

ein Paradox, weil Masse und Einzelner seit den Ursprüngen des Begriffs einen Gegensatz bilden, jedoch sie nur als Paar gedacht werden können: Sowohl der Einzelne bzw. der elitäre von der Masse Abgegrenzte als auch die Masse bzw. das gesichtslose Kollektiv gegen die Elite können ihre Identität nur über die Abgrenzung von dem und durch den Kampf gegen das, was sie nicht sein wollen oder sein können, konstruieren. Paradoxerweise wehren sie sich jedoch *beide* gegen die bürgerliche Ordnung und gleichzeitig stellt die Masse für den Einzelnen nicht nur einen Abstoßungspunkt dar, dem seine Abgrenzungsbewegung einen Gegenpol bietet, um seine Überlegenheit zu definieren, sondern sie übt auf ihn auch eine Art Faszination aus. Als Masse bzw. als formlose Materie, die geknetet werden kann, bietet sie ihm die Möglichkeit zu totalitären sowie elitär-paternalistischen Ansätzen.

Recht früh bemerkt Benjamin in seiner Studie *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, dass das Duell des Dichters gegen die Menge das schöpferische Moment schlechthin darstelle.²¹ Ich möchte mit der vorliegenden Arbeit diesen Weg weiterbeschreiten und seine paradoxe, bis jetzt noch nicht entdeckte Schattenseite ans Licht bringen: Die Abgrenzung des Künstlers fußt auf Ähnlichkeit mit dem, wovon er sich abzugrenzen versucht. Das Verhältnis Künstler-Masse ähnelt demjenigen, das Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen beschreibt:

„Titanenhaft“ und „barbarisch“ dünkte dem apollinischen Griechen auch die Wirkung, die das Dionysische erregte: ohne dabei sich verhehlen zu können, dass er selbst doch zugleich auch innerlich mit jenen gestürzten Titanen und Heroen verwandt sei. Ja er musste noch mehr empfinden: sein ganzes Dasein mit aller Schönheit und Mässigung ruhte auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntniss (sic!), der ihm wieder durch jenes Dionysische aufgedeckt wurde. Und siehe! Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben! Das „Titanische“ und das „Barbarische“ war zuletzt eine eben solche Nothwendigkeit wie das Apollinische!²²

Der Künstler, der mit der Dekadenz – als Abgrenzung von der Allgemeinheit verstanden – um seine Aura und um seine eigene Individualität kämpft, beschreibt die Masse als ‚barbarisch‘, die die Aura zerstört und mit ihrer Gesichtslosigkeit seine Individualität bedroht. Paradoxerweise braucht jedoch der Einzelne, der Baudelaire's Aufruf im Gedicht *Enivrez-vous* vernimmt, den Rausch bzw. das Unbewusste und die Krankheit, also das, was das ‚Barbarische‘ der Masse ausmacht, um sich von der dichten Masse zu differenzieren und um *Dicht-er* zu werden. Rückt man die *dichte* Masse und den *Dicht-er* näher, merkt man jedoch, dass diese Differenz nur aus der Distanz, aus der der Künstler die Masse beobachtet und missachtet,

²¹ Vgl. Walter Benjamin, „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in *Gesammelte Schriften* I.2, S. 618.

²² Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus“, in Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hrsg.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung Ester Band*, Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1972, S. 36.

aufrechterhalten werden kann. Daraus entsteht das Paradox der Dekadenz: Die Abgrenzung – als (Re-)Aktion verstanden und in Anlehnung an den gesellschaftlichen Verfall – (ver-)fällt. Dass Nietzsche die Versöhnung zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen gerade in der Tragödie verortet, scheint mir eng mit der Tatsache verbunden zu sein, dass sowohl Gabriele D’Annunzio als auch Hofmannsthal das Drama mit kultischen Zügen in einem in der Natur angesiedelten Theater als das politische Mittel des Künstlers schlechthin zur Einwirkung auf die Masse erklären. Man könnte auch behaupten, dass der Künstler in Anlehnung an Nietzsches bildliche Beschreibung des Dionysischen als „Versöhnungsfest“ der Natur „mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen“,²³ mit dem Drama das Versöhnungsfest mit seiner verlorenen Tochter, der Masse, feiert. Auffällig ist, dass der Dichter – wie auch die Masse – immer auf eine *panische* Erfahrung angewiesen ist: Panik, ein an die Masse gekoppelter Angstzustand, und Panismus, die Fähigkeit oder gar die rauschhafte Lust des Einzelnen, sich an das Ur-Eine zu binden und Teil davon zu werden, teilen sich das Adjektiv ‚panisch‘ und sind beide auf die gleiche Figur zurückzuführen: Pan. Pan gehört zu den Nachfolgern des Dionysos und war in der griechischen Mythologie zwar Gott der Berge und Beschützer des Mittagsschlafs (die panische Stunde). Gleichzeitig jedoch leitet sich aus seinem Namen die Panik als Angst her, weil seine Stimme und seine Erscheinung so furchtbar waren, dass er in den anderen Panik, den sogenannten „panische[n] Schrecken“,²⁴ bewirkte.

Martin Urmann schreibt in seiner kürzlich erschienenen Studie *Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, dass Pan zwar bereits seit Ovid als Flötenspieler dargestellt wurde, jedoch gerade „im 19. Jahrhundert immer mehr zum Sinnbild musisch-künstlerischer Inspiration an sich [avancierte]“.²⁵ Das Aufkommen von Pans Figur in der damaligen Zeit zeigt Urmann am Beispiel von Gustav Mahlers Symphonie Nr. 3 *Ein Sommernachmittagstraum* (1895-1896), in deren Einleitung die Überschrift ‚Pan erwacht‘ zu lesen ist. Diese Symphonie ist besonders interessant, weil – so Urmann – viele Überschneidungen zu Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* zu finden sind, jedoch mit dem Unterschied, dass Mahler das Dionysische

als Pan auftreten [lässt], also wie ein Wesen, das sich im Taumel seines Außer-sich-Seins und gerade seiner erotischen Allverbundenheit in übermenschliche Sphären erhoben fühlt. Dies ist nicht als idealistische Überschätzung des Ichs misszuverstehen, sondern eine Sichtweise, die möglich wird, gerade weil die Fähigkeit des Individuums zur souveränen Selbstbestimmung und Distanznahme bezweifelt und der Blick auf den Leib als vorbewusste Vermittlungsstätte der überindividuellen Energieflüsse des Willens gerichtet wird.²⁶

²³ Ebd., S. 25.

²⁴ Vgl. Hermann Jens, *Mythologisches Lexikon*, Wilhelm Goldmann Verlag, München: 1958, S. 72 f.

²⁵ Martin Urmann, *Dekadenz. Oberfläche und tiefe in der Kunst um 1900*, Turia + Kant, Wien: 2016, S. 16.

²⁶ Ebd., S. 41 f.

Nun öffnet Mahler nach Urmann mit seinem in der Symphonie dargestellten Verhältnis zwischen Traum und Wirklichkeit mit einem lächelnden Pan die „Kernfragen der Modernität nach Baudelaire“.²⁷ Diese Kernfragen werden auch von D’Annunzio und Hofmannsthal aufgenommen und bearbeitet. Die vorliegende Arbeit wird sich nicht damit beschäftigen, das Paradox der Dekadenz aus seiner Widersprüchlichkeit zu lösen, sondern dieses in seiner Widersprüchlichkeit als Schlüssel zu erklären, um die Kernfragen der Modernität am Beispiel Hofmannsthals und D’Annunzios aufzuzeigen.

Interessant ist, dass Pan sowohl bei D’Annunzio als auch bei Hofmannsthal die Möglichkeit des Einzelnen darstellt, durch das Wort und durch den Körper aus der Isoliertheit herauszutreten und sich *panisch* an das Ganze bzw. an die Natur zu binden. Diese Möglichkeit wird zunächst durch die für eine Elite gedachte, geschriebene Kunst bzw. durch das die Erfahrung der panischen Auflösung hervorhebende lyrische Wort auf die Probe gestellt. Danach wird sie durch das Drama mit kultischen Zügen und in seiner Performanz auf die breite Menge übertragen und verwirklicht. Zugespielt lässt sich sagen, dass in der Natur, die den Massenstudien der Zeit und Nietzsches Fassung des Dionysischen entsprechend Ausdruck der *alle* verbindenden Triebe ist, das sublimierte Phantasma einer Masse spukt, welches dem Einzelnen bereits in Abgrenzung die Möglichkeit einer Versöhnung zwischen Künstler und Masse durch die Kunst suggeriert. Diese Versöhnung, welche das Drama leistet, wird durch die Eröffnung des kultischen Festmahls der Kunst auf die Masse verwirklicht.

„Es lebe der große Pan“ (HvH, *Der Tod des Tizian*, in GD I, S. 250) schreit der sterbende Tizian und D’Annunzio schreibt am Ende seines Gedichts *Meriggio/ Nachmittagsstunde* (der Nachmittag ist ja die panische Stunde) aus dem gerade für den Panismus bekannten Lyrikband *Alcyone*:

Non ho più nome nè sorte
tra gli uomini; ma il mio nome
è Meriggio. In tutto io vivo
tacito come la Morte.

E la mia vita è divina.
(GDA, ebd., in VAG II, S. 487)²⁸

Paradox ist, dass man die Menge auch als ‚panischen‘ Umzug (im Sinne von Panik bewirkend) beschreiben kann, in dem der Einzelne Teil einer größeren und mächtigeren Instanz wird und nun *panisch* sein Dasein in einer größeren Instanz auflöst: der Masse. Nicht nur Einzelner und Masse, sondern auch Panismus und Panik bedingen sich wechselseitig.

²⁷ Ebd., S. 44.

²⁸ Übersetzung: „Ich habe weder Namen noch Schicksal/ unter den Menschen; aber mein Name/ ist Meriggio (Mittagsstunde). In allem lebe ich/ stillschweigend wie der Tod./ Und mein Leben ist göttlich.“ Übersetzungen stammen – wenn nicht anders angegeben – von der Verfasserin.

Wie wir gesehen haben, ruft die Definition von ‚Paradox‘ dazu auf, „sich mit ihm auseinanderzusetzen.“²⁹ Diesem Aufruf kommt die vorliegende Arbeit nach.

Warum Gabriele D’Annunzio und Hugo von Hofmannsthal?

Gabriele D’Annunzio und Hugo von Hofmannsthal sind zwei Schlüsselfiguren für die Dekadenz – nicht nur in den jeweiligen Ländern, sondern v. a. im europäischen Kontext. Nicht nur die Tatsache, dass Hofmannsthal D’Annunzio fünf Aufsätze widmet und somit die Aufmerksamkeit des Wiener Kreises auf ihn zieht, gibt Anlass für eine bis jetzt in der Sekundärliteratur kaum zu findende vergleichende und umfassende Lektüre beider Autoren.³⁰ D’Annunzio und Hofmannsthal in Bezug auf die Massenthematik zusammen zu lesen hat den Vorteil, dass nicht nur die Nähe zwischen beiden Autoren, sondern auch die Möglichkeit einer politischen Einfärbung der Dekadenz im europäischen Kontext erhellt werden. D’Annunzio wird heutzutage kaum gelesen. Der Grund dafür mag darin liegen, dass ihn der Vorwurf, er sei ein faschistischer Autor, unbeliebt gemacht hat – dieser Vorwurf ist jedoch nicht immer gerechtfertigt. Die aktuellen und lesenswerten Studien über Hofmannsthal sind hingegen zahlreich.³¹ In beiden Fällen fehlte jedoch bis jetzt eine Lektüre, die sich dezidiert mit dem Komplex von Künstler und Masse sowohl bei D’Annunzio als auch bei Hofmannsthal³² beschäftigt.

²⁹ Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, S. 584.

³⁰ Hier sei der Leser auf die Autoren verwiesen, die über Hofmannsthal und D’Annunzio geschrieben oder die Ähnlichkeiten zwischen beiden erwähnt haben:

Annemarie Anderhub, *Gabriele D’Annunzio in der deutschen Literatur*, Stämpfli & CIE, Bern: 1948.

Friedbert Aspöckl, „Hofmannsthal und D’Annunzio. Formen des späten Historismus“, in *Istituto Italiano di studi Germanici – Roma, Studi germanici (nuova serie) Anno X*, edizioni dell’ateneo, Roma: 2 giugno 1972, S. 425-500. Giuseppe Bevilacqua, „Sulla cultura tedesca del fine secolo“, in *D’Annunzio e la cultura Germanica. Atti del VI „Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara: 3-5 Maggio 1984, S. 7-15. Arturo Mazza, „Hofmannsthal ‚lettore‘ di D’Annunzio“, in ebd., S. 283-298. Hans Hinterhäuser, „D’Annunzio und die deutsche Literatur“, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 201 (1965), S. 241-261. Elena Raponi, *Hofmannsthal e l’Italia. Fonti italiane nell’opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, V&P Università, Milano: 2002. Ursula Renner, „Die neuen Dichtungen Gabriele D’Annunzios“, in Neumann, Renner, Schnitzler, Günter, Wunberg (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 2/1994. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 1994, S. 7-20. Roberta Ascarella, *Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d’Annunzio in der Übersetzung von Gabriele d’Annunzio. Mitgeteilt und kommentiert von Roberta Ascarelli*, in *Hofmannsthal Jahrbuch 3*, S. 169-189. Arturo Mazza, *La visione e l’enigma. D’Annunzio Hofmannsthal Musil*, Bibliopolis, Napoli: 1991. Ferruccio Masini, „Lo sguardo della Medusa“, in Emilio Mariano (Hrsg.), *Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 Settembre 1973. D’Annunzio e il simbolismo europeo*, il Saggiatore, Milano: 1976, S. 283-297.

³¹ Der Wissenschaftler, der gleichzeitig über D’Annunzio, Hofmannsthal und die Dekadenz schreibt, erleidet ein ähnliches Schicksal wie der Einzelne vor einer Menge: Eine Entscheidung musste getroffen werden. Bearbeitet wurden die Studien, die zu dem Thema der vorliegenden Arbeit affin waren. Ich verzichte jedoch an dieser Stelle darauf, den Leser auf eine lange Auflistung der lesenswerten Werke und Autoren zu verweisen, die sich einzeln mit D’Annunzio, Hofmannsthal und der Dekadenz beschäftigt haben. In der folgenden Lektüre wurde versucht, nicht nur einen Einblick in die lesenswerteren und neueren Studien zu leisten, sondern auch eine kritische Auseinandersetzung mit den jeweiligen diesen entnommenen Thesen zu fördern.

³² Alexander Mionskowski bat während der 18. internationalen Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft (4. bis 6. September 2014) „Hofmannsthal’s Turm-Dramen Politik, Wissen und Kunst in der Zwischenkriegszeit“ in Basel, auf der ich mein Forschungsprojekt vorstellen durfte, eine Arbeitsgruppe, die sich mit der Masse im Trauerspiel *Der Turm* von Hofmannsthal auseinandersetzte. Das Thema Masse bei Hofmannsthal wurde sonst bis jetzt – auch in den Studien, die sich mit den Salzburger Festspielen beschäftigt haben – nie genau in den Fokus

Sinnvoll erscheint mir die Verbindung beider Autoren, weil sie beide den Ästhetizismus als Möglichkeit der Dekadenz, auf den gesellschaftlichen Verfall und nun auf die Masse, welche meiner Meinung nach als Symptom der Krise des 19. Jahrhunderts anzusehen ist, zu (re-)agieren, *kritisch* betrachten. Demzufolge erklären sie in ihren frühen ästhetizistischen Phasen in Ablehnung des Gedankens der *l'art pour l'art* die Wirkung der Kunst auf das Publikum als Angelpunkt ihres Schaffens. Die Zugehörigkeit beider Künstler zur Dekadenz wird nicht in Frage gestellt, vielmehr wird ihre anfängliche Abtrennung von der Gesellschaft als eine Bewegung und nicht als Fixpunkt betrachtet, die eine erste Zugehörigkeit sowohl zum Sozialen als auch allgemein zur eigenen Epoche voraussetzt. Außerdem wird die Frage beantwortet, inwiefern Dekadenz als Kampf und als (Re-)Aktion eine wahrhaftige politische Verwirklichung haben kann, die nicht gleich und undifferenziert mit der den Totalitarismen angehörenden Ästhetisierung des Politischen zu assoziieren ist, und warum die Politisierung der Kunst nicht als unvereinbar mit der Dekadenz, sondern als ein mit der Dekadenz intrinsisch verwobenes Verfahren zu lesen ist. Die Antwort auf diese Fragen steckt im bereits erwähnten ‚Paradox der Dekadenz‘.

Hebekus und Stöckmann schreiben in der Einleitung des Sammelbandes *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933*, in dem allerdings weder D’Annunzio noch Hofmannsthal im Fokus stehen:

Nun wer glaubt, solchen ästhetischen, ins Politische ausgreifenden Positionsrahmen jede Modernität rundweg absprechen zu können, wird sich weiter ausschließlich an die erste, die kommune Moderneerzählung halten können – und von ihr Legitimationen für die eigene kulturelle Gegenwart erhoffen. Wer es nicht glaubt, wird dagegen in der Lage sein, die Klassische Moderne (und mit ihr die Moderne des Politischen) in ihrer ganzen Zweifältigkeit und Widersprüchlichkeit in den Blick zu nehmen.³³

Mit der vorliegenden Arbeit positioniere ich mich bei denjenigen, die nicht an eine *a*-politische Ästhetik der Moderne glauben und Hebekus‘ und Stöckmanns Aufruf nachkommend die Moderne am Beispiel von D’Annunzio und Hofmannsthal in ihrer Widersprüchlichkeit in den Blick nehmen. Dieses wird durch drei Hauptkapitel gezeigt.

genommen. An dieser Stelle möchte ich auch die Arbeit von Markus Bernauer, *Die Ästhetik der Masse*, Wiese Verlag, Basel: 1990, erwähnen. Der Verfasser erforscht auch eine Entwicklung des Ästhetischen und v. a. des Ästhetizismus um 19.-20. Jahrhundert, die laut ihm zusammen mit einer auf die Individuen zu wirkenden Massenästhetik gedacht werden muss. Denn diese letzte bringt laut dem Autor nicht nur Ordnung, sondern sie denkt Leben als geordnete Künstlichkeit, die das Soziale organisieren kann (vgl. ebd., S. 11 und 17). Diesbezüglich bezieht sich der Verfasser auf die Ästheteten, welche – so Bernauer – die Wirkung des Gekünstelten ausgenutzt haben, um die Anderen abzuschotten (vgl. ebd., S. 94). Hierbei wird jedoch den Sprung zwischen Ästhetizismus und Massenästhetik nicht erklärt und v. a. wird aus dieser Arbeit nicht klar, wie das Scheitern der Ästheteten im Leben, das in den Romanen der Zeit immer im Fokus steht, als Bogen zu einer für das Soziale gerichtete und wohl erfolgreiche Massenästhetik gespannt werden kann.

³³ Uwe Hebekus, Ingo Stöckmann (Hrsg.), *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933*, Wilhelm Fink, München: 2008, S. 11 f.

Das erste Hauptkapitel beschäftigt sich mit der Dekadenz als (Re-)Aktion auf den gesellschaftlichen Verfall. Anhand von verschiedenen, in der Zeit um 1900 entstandenen Texten bezüglich der Dekadenz und der Masse wird die Frage aufgeworfen, inwiefern die Dekadenz als Verfall als Moment der Krise gedeutet werden kann. Bereits an dieser Stelle wird der Unterschied zur literarischen Dekadenz als Symptom der Krise und zur literarischen Dekadenz als *Kritik* an der Krise aufgemacht. Das zweite Hauptkapitel spielt eine wichtige Rolle für die Ökonomie der Arbeit, weil hier anhand von präzisen und ausführlichen Lektüren einiger Frühwerke D'Annunzios und Hofmannsthals *para-doxa* Analysen bzw. Lektüren ‚gegen den Strich‘ geleistet werden. Somit wird aufgezeigt, dass ein *kritischer* Ästhetizismus sehr wohl politisch sein und als Präludium für eine Kunst dienen kann, die durch die Performanz ihres Rituals auf den Gesellschaftskörper einwirkt. Demzufolge stellt auch für den vom Gesellschaftskörper abgetrennten und in einem Elfenbeinturm sitzenden Autor die Masse weiterhin einen Komplex dar, der nicht lediglich aus dem gekünstelten Garten des Ästheten verbannt wird, sondern meist als Gespenst in der Natur spukt und die schöne Kulisse des Ästheten zerstört oder mindestens in Frage stellt, während hingegen gerade dieses Gespenst den Autor als dem Kollektiv überlegen würdigt.

Mit der Hinwendung beider Autoren zur Menge durch das Drama mit kultischen Zügen sowie ihrer Idee des Heldentums für die Stiftung eines neuen Staats befasst sich das dritte Hauptkapitel dieser Arbeit, mit dem die Möglichkeit einer politischen Dekadenz anhand der paradoxen Koppelung von elitärem Einzelnen und ‚barbarischer‘ Masse im europäischen Kontext erneut hervorgehoben wird. Dieses Kapitel wird auf viele interessante Ähnlichkeiten zwischen beiden Künstlern hinweisen und erneut die im vorherigen Kapitel bearbeitete These bestätigen, dass die Hinwendung des Künstlers zur Masse durch das Drama nicht unvereinbar mit der als Abgrenzung des Autors von der Gesellschaft verstandenen literarischen Dekadenz ist, in der der Autor hinter verschlossener Tür den Kult der Kunst privat oder mit wenigen ausgewählten Anhängern feiert.

2 Die Gesellschaft als Körper und ihr Verfall:

Dekadenz, Masse und ihre Paradoxa

In seinen *Essais de psychologie contemporaine* (1883) erklärt Paul Bourget – v. a. am Beispiel von Baudelaire – die Empfindlichkeit der Künstler seiner Epoche auf psychologische Weise. Im dritten Kapitel „Théorie de la Décadence“ findet sich eine Beschreibung der sich in dieser Zeit formierenden Dekadenz, die er durch die zum Topos gewordene Metapher der Gesellschaft als Körper verbildlicht:

[p]ar le mot de décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes composants fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée; et pour que ces organismes moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules composantes fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité.³⁴

Laut Bourget verfällt die Gesellschaft, wenn die einzelnen Mitglieder zu individuell werden und ihre Funktion nicht mehr erfüllen. Gesellschaftliche Dekadenz und literarische *Décadence* haben eine mehrfache Verbindung: Allgemein stammt der literarische Epochenbegriff von der gleichnamigen französischen Zeitschrift, deren Titel sich vom lateinischen Verb *decadere* in Anlehnung an den politischen und sittlichen Verfall des römischen Reichs ableitet. In der Einführung zu seinem Werk *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons* – das in der Einleitung dieser Studie bereits erwähnt wurde – zitiert Roger Bauer den Literaturwissenschaftler Erwin Koppen. Koppen beschreibt die Dekadenz (als Epoche und als literarische Strömung) als „literarisch[e] Reaktion [und] ästhetisch[e] Opposition gegen die bürgerliche Industriegesellschaft“.³⁵ Es erscheint in diesem Kontext jedoch problematisch, mit ‚Reaktion‘ und ‚Opposition‘ derart politisch aufgeladene Begrifflichkeiten zu verwenden, zumal die *Décadence* vorrangig als ‚schön‘ bzw. unpolitisch beschrieben wird. Gerade hierin zeigt Bauer ein paradoxales Verhältnis auf. Oft wird vernachlässigt, dass der Verfall des römischen Rei-

³⁴ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Tome premier*, Alphone Lemerre éditeur, Paris: 1920, S. 24 f.

³⁵ Koppen, in Bauer, S. 9. Auch Carlo Salinari definiert in der Einleitung seines etwas älteren Werks, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli Editore, Milano: 1972, den italienischen *Decadentismo* als Reaktion auf die herrschende Elite und auf die positivistische Denkweise (vgl. ebd., S. 9).

ches, wovon sich der Begriff *Décadence* herleitet, als politisches Ereignis gilt. Zumindest theoretisch rechtfertigt dies die Notwendigkeit, auch das politische Potential der ‚schönen *Décadence*‘ des späten 19. Jahrhunderts zu untersuchen. Das Paradoxale der Dekadenz, das ich mit dieser Arbeit hingegen gerade als ihr politisches Potential definieren möchte, zeigt sich in der Annäherung des elitären Künstlers der Dekadenz an die in jener Zeit ‚barbarisch‘ genannte Masse. In diesem Zuge werden beide als Symptome des Verfalls des Gesellschaftskörpers betrachtet. Ich möchte die ebenfalls für das (frühe) 20. Jahrhundert typischen, kulturellen Entwürfe eines ‚Aufbruchs der Masse‘ nicht nur in diesen Horizont des gesellschaftlichen Verfalls miteinbeziehen, sondern als eines der auffälligsten Symptome desselben betrachten.

Sowohl Scipio Sighele als auch Gustave Le Bon definieren das (frühe) 20. Jahrhundert als Epoche der Masse. Die Annäherung der Begriffspaare ‚Masse‘ und ‚Verfall‘ sowie ‚Masse‘ und ‚Künstler der Dekadenz‘ führt zu einer wichtigen Erkenntnis: Beide Phänomene, die auf den ersten Blick so gegensätzlich erscheinen, sind in Wahrheit eng verwandt, komplementär und bedingen sich wechselseitig. Etymologisch entsteht das lateinische Verb *decadere* aus der Zusammensetzung der inflexiblen Partikel *de*, die „en partant de“³⁶ heißt, und aus dem Verb *cadere*, was „tomber [...] sens physique et moral“³⁷ bedeutet.³⁸ Bereits aufgrund der Zusammensetzung beider Elemente wird das Fallen als Bewegung von einem Gipfel nach unten im wörtlichen und im metaphorischen Sinn betont. Auffällig ist, dass *cadere* der Etymologie entsprechend bereits die Möglichkeit einer Ausweitung des Verfalls sowohl auf eine körperliche als auch auf eine moralische Ebene vorbereitet. Diesbezüglich scheint es kein Zufall zu sein, dass Bourget gerade auf die Metapher der Gesellschaft als Körper zurückgreift, um die Dekadenz, deren Entstehung in Frankreich ihren Anfang nahm, literarisch und gesellschaftlich zu erklären. Die Metapher zwischen Volk, Gesellschaft und Körper hat eine lange Geschichte hinter sich, die mit dem Gleichnis Agrippas bzw. mit dem Streit der dem Volkskörper konstituierenden Glieder anfängt. V. a. im Mittelalter etabliert sich dann der (mystische) Körper als Beschreibungs- und Wahrnehmungsmodell für größere Systeme wie Religion, Staat und nicht zuletzt für das Volk.³⁹ Mit der Metapher des Volks als Körper war jedoch im Unterschied zur Masse ein imaginierter Zusammenhang gemeint, in dem die Glieder zusammen für die zentrale Autorität arbeiten und welcher nicht als ganzer zum Vorschein kommt: Volk als Körper weist nun

³⁶ A. Ernout, A. Meillet (Hrsg.), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire de mots*, troisième édition, Librairie C. Klincksieck, Paris : 1951, S. 294.

³⁷ Ebd., S. 145.

³⁸ Für die etymologische Geschichte und Entwicklung des Begriffs in den verschiedenen Ländern (Frankreich, Spanien, Portugal, Österreich, Deutschland und Italien) und den jeweiligen Literaturen vgl. Bauer, S. 21-28.

³⁹ Vgl. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study In Mediaeval Political Theology*, Jordan, William Chester (Hrsg.), Princeton University Press, Princeton, New Jersey: 1997, S. 210.

auf Ordnung hin. Interessanterweise geraten jedoch Volk und Masse *gerade* im 19. Jahrhundert in eine Art „Spannungsverhältnis“:

Wird nämlich das ‚Volk‘ im Lauf des 19. Jahrhunderts zu einer politischen Größe erster Ordnung – aus dem ‚Volk‘ als der ‚Masse der Untertanen‘ (in der absolutistischen Ständegesellschaft) –, so bezeichnet ‚Masse‘ im 19. Jahrhundert zunehmend eine Art negatives Kehr Bild des ‚Volks‘, das alles in sich vereinigt, was das ‚Volk‘ nicht sein soll: Die ‚Masse‘ ist triebhaft (so weiß es vor allem der massenpsychologische Diskurs des 19. Jahrhunderts), gewalttätig, unstrukturiert, unberechenbar, grenzenlos suggestibel, ein amorphes, undifferenziertes Gebilde, das gleichsam aus der Zivilisation herausgefallen ist und schon per se eine Bedrohung der bürgerlichen Ordnung darstellt.⁴⁰

Bemerkenswert ist jedoch, dass auch die Masse als Körper beschrieben wird:

[L]a foule psychologique est un être provisoire, formé d'éléments hétérogènes qui pour un instant se sont soudés, absolument comme les cellules qui constituent un corps vivant formé par leur réunion un être nouveau manifestant des caractères fort différents de ceux que chacune de ces cellules possède.⁴¹

Das Volk als Körper stellt eine imaginäre Einheit dar, deren grundlegende Vielfalt politisch und ästhetisch durch die Einheitlichkeit eines für alle geltenden, kollektiv imaginierten Körpers annulliert wird. Die Gefährlichkeit der Masse scheint hingegen im plötzlichen, selbstständigen Aufgeben der Vielfalt ihrer Konstituenten zu bestehen. Dadurch wird ein Wesen kreiert, das aufgrund der tatsächlichen körperlichen Anwesenheit der es konstituierenden Individuen selbst Agens wird und hierdurch die gesellschaftliche Ordnung bricht. Im Rückgriff auf Bourget's Metaphernbegriff kann gesagt werden, dass der Aufbruch der Masse auch zu den Zellen gehört, die ihre Energie nicht mehr zugunsten der zentralen Autorität kanalisieren und demzufolge zur Anarchie beitragen. Die Masse stellt nun ein Symptom des Verfalls des gesellschaftlichen Körpers dar. In diese Bewegung der Zellen nach außen müssen jedoch auch die sogenannten ‚Dekadenten‘ eingeordnet werden. Der Philosoph Norberto Bobbio bezieht in seinem Werk *La filosofia del decadentismo* (1945) die Vereinzelung der Künstler beachtlicherweise als Aspekt der literarischen Dekadenz genau auf die Erfahrung von der Masse:

[...] mediante la libertà l'uomo si stacca dalla folla e diventa un singolo, vale a dire diventa se stesso, inconfondibile con gli altri [...]. Il valore etico del singolo consiste nel fatto che esso si costituisce come tale attraverso una frattura col mondo, che è insieme una liberazione dalle leggi naturali e dalle leggi sociali e civili; si rivela insomma in ciò che il suo romperla col mondo è insieme un porsi al disopra del mondo, si tratta di un atteggiamento intimo di aristocraticismo, di un modo d'essere dell'uomo in una civiltà in declino, tanto raffinata culturalmente quanto socialmente impotente. Vi si palesa uno spirito di ribellione che non sorge da immedesimazione nei bisogni della massa degradata, ma anzi da disdegno, e quindi non conduce ad una attitudine di bellicoso rivoluzionarismo, bensì di infastidito isolamento.⁴²

⁴⁰ Hebekus, Lüdemann (Hrsg.), in *Massenfassungen*, S. 10.

⁴¹ Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Félix Alcan Éditeur, Paris: 1985, S. 15. Vgl. dazu auch Canetti, S. 12.

⁴² Norberto Bobbio, *La filosofia del decadentismo*, Chiantore, Torino: 1944, S. 80.

Übersetzung: „[...] mittels der Freiheit trennt sich der Mensch von der Masse ab und wird zum Einzelnen, und zwar findet er zu sich selbst, unverwechselbar mit den anderen [...]. Der ethische Wert des Einzelnen besteht

Bemerkenswert ist hier, dass die Masse im Wortsinn als Grund für die Abgrenzung des Künstlers von der Gesellschaft gefasst wird. Gerade diesen Bruch mit der Welt beschreibt Bobbio als Voraussetzung für die Entstehung des Einzelnen bzw. des Individuums als solches. Wie Lüdemann und Hebekus in der Einleitung des Werks *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge* deutlich machen, ist die Masse ein bedrohliches Phantasma, das in einem Jenseits der politischen Ordnung verortet wird:

Die ‚Masse‘, so meint man, bedeutet daher für jedes Individuum, das sich an sie verliert oder das zufällig in sie hineingerät, einen Verlust an Identität, eine Auflösung seiner Ich-Grenzen, einen Rückfall in Barbarei. Damit wird ‚Masse‘ zum Namen für eine soziale Mannigfaltigkeit, deren molekulares, ‚irrationales‘ und subjektloses Gewimmel die mola-
ren Formen politischer Menschenfassungen unterläuft.⁴³

Verlust der Identität, Auflösung der Grenzen des Subjekts und Rückfall in die Barbarei lassen sich mit der von Bobbio beschriebenen ‚aristokratischen Auflehnung‘ des Einzelnen gut verbinden, weil sie den Kern dessen enthalten, wogegen sich die Dekadenz in erster Linie wehrt. Außerdem ist es interessant, dass genau in der Zeit der Dekadenz das Problem des Massenaufbruchs von Soziologen und Psychologen wie Gabriel Tarde, Gustave Le Bon, Scipio Sighele und nicht zuletzt von Sigmund Freud untersucht wurde. Auch wenn diese Studien die Masse deutlich als Bedrohung und Rückschritt in einen barbarischen Zustand sehen, können diese soziologischen, psychologischen und psychoanalytischen Ansätze als gesteigertes Interesse an den Mechanismen der Massenbildung interpretiert werden. Dieses möchte die angesprochenen Phänomene nicht nur erforschen, sondern mithilfe der hieraus gewonnenen Erkenntnisse das Potenzial der Kanalisierung oder Zähmung der Masse innerhalb des gesellschaftlichen Systems ans Licht bringen. So entsteht ein Verständnis von Masse als zyklisches Phänomen, das die Entwicklung einer neuen Gesellschaft voraussetzt. Interessant ist hierbei, dass Dekadenz und Masse sich zuerst außerhalb der Gesellschaft zu konstituieren scheinen, um wieder von der Gesellschaft ‚einverleibt‘ zu werden. Diese Art Einverleibung ist eine Kanalisierung der Masse durch einen Anführer, eine Umformung der als unförmig wahrgenommenen Masse in einen neuen ästhetischen Körper, der durch den Anführer neu gestaltet und gezähmt wird: das Volk. Das zur unförmigen Masse gewordene Volk muss zuerst dank dem Künstler zum Publikum

darin, dass er als solcher durch einen Bruch mit der Welt entsteht, der gleichzeitig eine Befreiung von den natürlichen, sozialen und bürgerlichen Gesetzen ist; dieses Verhalten entpuppt sich jedoch gleichzeitig als Bruch mit und wahrhaft als Stellung des Einzelnen über die Welt, und zwar es geht um einen innerlichen Aristokratismus, um eine Daseinsform des Menschen in einer im Niedergang begriffenen Zivilisation, die ebenso sehr kulturell raffiniert wie gesellschaftlich machtlos ist. Es offenbart sich eine Neigung zur Auflehnung, die allerdings nicht daraus entsteht, dass man sich in die Bedürfnisse der herabgesetzten Masse einfühlt, sondern dass man sie verachtet. Demnach führt diese Neigung nicht zu einer kämpferischen Auflehnung, sondern zu einer überdrüssigen Isolation.“

⁴³ Hebekus, Lüdemann (Hrsg.), in *Massenfassungen*, S. 10.

werden und sich dann wieder in seinen gezähmten Zustand, nämlich in das Kulturvolk transformieren. Gerade mit der identitätsstiftenden Rolle des Künstlers auch für die Neugründung des Volks möchte ich mich im Laufe meiner Arbeit auseinandersetzen.

Lüdemann und Hebekus beschreiben im oben zitierten Werk außerdem das sogenannte „medientheoretische Paradox“⁴⁴ der Masse: Die Masse ist immer auf ein Medium angewiesen, um überhaupt eine wahrnehmbare Form zu erhalten. Zugespitzt kann man sagen, dass die Masse, obwohl sie als Ausdruck für den Verlust der Identität des Einzelnen schlechthin gilt, doch immer das einzelne Individuum benötigt. Nur durch den Einzelnen kann die Masse agitiert oder gezähmt werden. Auf diese Weise entsteht die Möglichkeit, die Masse nicht mehr als etwas Amorphes und Gestaltloses wahrzunehmen. Ihre Gestalt bzw. ihre mediale Darstellung als eine aus Vielfalt gemachte Einheit entspricht nun ganz dem Blickwinkel desjenigen – des ‚Einzelnen‘ wenn man so will –, der jene Masse aus der Distanz, seines ‚Elfenbeinturms‘, betrachtet. Diese Rolle kann sowohl ein Künstler als auch ein Wissenschaftler einnehmen. Auch der literarischen Dekadenz wohnt nun ein Widerspruch oder Paradox inne: Der Künstler grenzt sich von der Masse bzw. vom Krankhaften und vom Irrationalen ab, die sie darstellt, gleichzeitig bevorzugt er gerade krankhafte und irrationale Zustände, um die eigene Alterität, die eigene Überlegenheit beweisen zu können. Beide dienen als grundlegende Voraussetzung für das künstlerische Schaffen. Denn, wenn sich die Überlegenheit des Künstlers der Dekadenz einerseits zwar in der Ablehnung der und in der Abgrenzung von der Masse zeigt, so ist die Anerkennung des Künstlers andererseits nicht zuletzt vom Publikum als zivilisierter Form der Masse abhängig. Scipio Sighele schreibt diesbezüglich:

[i]n arte, il partito che spregia la folla è più numeroso. Senza accennare alla falange estrema dei sostenitori della teoria del superuomo, sono innegabilmente molti coloro che rifiutano alla moltitudine il diritto di giudicare una qualunque manifestazione artistica e lo accordano tutt'al più soltanto a un cenacolo di competenti che vanno sotto il nome di critici. Anche qui si riproduce il fenomeno contraddittorio per il quale codesti aristocratici del pensiero non sono poi troppo malcontenti se la turba li colma di elogi e di applausi; ma, pur beandosi dell'aura popolare che li accarezza, essi non cessano di disprezzarla, e quando quell'aura è loro contraria anziché favorevole, non se ne sgomentano, ma ne sorridono dall'alto della loro incontestabile superiorità.⁴⁵

⁴⁴ Ebd., S. 13 f.

⁴⁵ Scipio Sighele, *L'intelligenza della folla*, Pasini, Mirella (Hrsg.), Name, Genova: 1999, S. 61.

Übersetzung: „Was die Kunst betrifft, ist die Partei, die die Masse verachtet, zahlenmäßig überlegen. Ohne die Menge der radikalen Anhänger der Theorie des Übermenschen beim Namen zu nennen, so sind es doch unleugbar viele aus diesen Reihen, die das Recht der Masse aberkennen, eine jegliche Kunstformenbeurteilung beurteilen zu können, und bestenfalls gewähren sie dies nur einem Zirkel von als kompetent Erachteten, die man Kritiker nennt. Auch hier wird ein zwiespältiges Phänomen widerspiegelt, das zeigt, dass solche Denkaristokraten eigentlich nicht allzu unglücklich sind, wenn die Masse sie mit Lobreden und Applaus überhäuft. Allerdings – wenngleich sie an ihrer populären Aura Vergnügen finden – hören sie nicht auf, die Masse zu verachten; und wenn diese Aura ungünstig und doch nicht positiv ist, bestürzt sie das nicht; vielmehr lächeln sie vor lauter unbestreitbaren Überlegenheit.“

Diese Äußerung könnte auf den ersten Blick tautologisch erscheinen, allerdings verortet sich hierin bereits die Zwiespältigkeit und auch das Paradox der Künstlerfigur: Der Künstler ist sich nicht nur der Bedrohlichkeit der Masse bewusst, er trägt auch dazu bei, diese medial als eine aus Vielfalt gemachte Einheit darzustellen, als Phantasma der Zivilisation. Er verbildlicht eben diese als Masse, um einen Gegenpol für seine eigene Überlegenheit zu schaffen. Vereinfacht kann gesagt werden, dass der Überlegene das Krankhafte und das Irrationale genauso wie die Masse braucht. Die Abgrenzung als Geste des Dekadenten fußt zugleich auf Analogien oder Komplementaritäten zu eben jenem, wovon der Künstler sich abzusetzen sucht: dem Verfall der Gesellschaft und der Masse. Darüber hinaus sind sowohl die Krankheit als auch die Masse Konzepte, die erst im Akt des Schreibens ästhetisiert und zum Vorteil des Einzelnen handhabbar werden. Die Krankheit ist nun nicht lediglich von vornherein der Ort des Anderen, vielmehr muss sie zuallererst vom abgegrenzten Künstler selbst einverleibt werden. Das zeigt nun, dass die Abgrenzung der Künstler auch hinsichtlich der Symptome des Verfalls des Gesellschaftskörpers nach Bourget miteinbezogen werden muss: Der Künstler gibt in seiner Abgrenzung paradoxerweise das wieder, wovon er sich zuvor abgegrenzt hat, und trägt dementsprechend nicht zur Heilung des Gesellschaftskörpers bei, sondern versucht, den Verfall als Symptom seiner Epoche und als künstlerisches Moment zu würdigen und *ad libitum* durch das *Corpus* seiner Werke auszudehnen und zu wiederholen. Norberto Bobbio schreibt hierzu:

[n]ella crisi, il decadentismo è l'atteggiamento contemplativo, se lo si guarda dal punto di vista dell'operare, allora si trasforma in *attivismo*, il quale può essere considerato come il decadentismo riferito all'azione. Poniamo le premesse di una crisi morale che accompagni la crisi metafisica: infiaccamento delle credenze tradizionali, mancanza di una fede assoluta, incertezza nella posizione dei fini, inquinamento del costume, e avremo nello stesso tempo indicato le ragioni dell'attivismo [...].⁴⁶ (Hervorhebung im Original)

Bobbios Ansatz ist wohl zutreffender als derjenige Koppens, der die Dekadenz allgemein als reaktionär fasst. Aktivismus im Sinne von einer auf die Aktion bezogene Dekadenz scheint näher am Modell des Künstlers zu sein, dessen *modus operandi et scrivendi* den Verfall nicht bekämpft, sondern lediglich reproduziert und zu seinem Vorteil zu nutzen versucht. Jedoch sollte Bobbios Äußerung leicht modifiziert werden: Das, was er Krise nennt, nämlich die Schwächung und Veränderung aller Werte, der Verlust eines allgemein akzeptierten Glaubens usw. sind eigentlich sämtlich Symptome des gesellschaftlichen Verfalls, die zur Krise führen.

⁴⁶ Bobbio, S. 35.

Übersetzung: „Innerhalb der Krise ist die Dekadenz ein kontemplatives Verhalten; wenn man sie jedoch aus der Sicht des Operierens betrachtet, dann verwandelt sich die Dekadenz in *Aktivismus*, der als die auf die Aktion bezogene Dekadenz gelten kann. Setzen wir nun eine Krise der Moral und eine Krise der Metaphysik als Prämisse: Abschwächung des traditionellen Glaubens, Fehlen eines absoluten Glaubens, Verdunklung der Sitte; gleichzeitig haben wir hiermit die Gründe für den Aktivismus benannt [...].“

Mit Krise ist bekanntlich ein ursprünglich medizinisches, auf eine Krankheit bezogenes Moment gemeint: Eine Entscheidung drängt, wurde jedoch (noch) nicht getroffen.⁴⁷ Dies wurde in andere Bereiche, etwa auf gesellschaftliche Ereignisse, übertragen, die interessanterweise an die Metapher des lebendigen Körpers anknüpfen und dabei eine zwar abstrakte, jedoch feste Grundstruktur zeigen:

Es ist die Thematisierung eines Zustandes, der auf eine dramatische Zuspitzung zustrebt, von wo aus eine unabdingbare Wendung entweder zum Positiven oder zum Negativen erfolgt.⁴⁸

In der Zeit des gesellschaftlichen Verfalls und in der Zeit des Massenaufbruchs und der Vereinzelung des Künstlers drängte eine Entscheidung, die den verfallenden Gesellschaftskörper hätte heilen können, doch die Entscheidung, genauso wie der Aktivismus im Sinne Bobbios, im Zusammenhang mit der allgemeinen Tendenz der Gesellschaft zum Verfall (ver-)fällt, anstatt zu fallen. Wenn es auch einerseits stimmt, dass die Abgrenzung des elitären Künstlers nicht als Standpunkt, sondern als Bewegung der Zellen des Gesellschaftskörpers nach außen zu verstehen ist, führt diese Bewegung oder (Re-)Aktion zunächst jedoch nicht zu einer Wende, sondern zu einer Verschiebung der allgemein akzeptierten Werte. Dies geschieht zugunsten einer Rehabilitierung des Verfalls als Grund für die Abgrenzung. Somit etabliert sich dieser als schöpferisches Moment schlechthin. Barbara Spackman schreibt diesbezüglich in der Einleitung ihrer Studie *Decadent Genealogies. The rhetoric of sickness from Baudelaire to D'Annunzio*:

Decadent writers place themselves on the side of pathology and valorize physiological ills and alteration as the origin of psychic alterity. The decadent rhetoric of sickness embraces and exalts the counternatural as an opening onto the unconscious, an alibi for alterity.⁴⁹

Jedoch verfällt paradoxerweise auch diese sogenannte Alterität, weil sie auf Gemeinsamkeiten mit dem fußt, wovon sich der Künstler abgrenzt. Um auf dieses Paradox näher eingehen zu können, das aus der literarischen Dekadenz zunächst ein Symptom des gesellschaftlichen Verfalls, statt einer Bewegung zur Überwindung derselben macht, werde ich im Folgenden relevante Diskurse über das Thema ‚Masse‘ zusammenfassen. Diese Diskurse sind auch als erster Schritt hin zur Heilung des Krankhaften und zur Normalisierung des als bedrohlich wahrgenommenen Phänomens zu verstehen. Sie werden nicht nur als Hilfe zur Verständigung der

⁴⁷ Vgl. Reinhard Koselleck, „Krise“, in Otto Brunner, Werner Conze, Reinhard Koselleck (Hrsg.), *Geschichte Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3, Clett-Kotta, Stuttgart: 1982, S. 617-650.

⁴⁸ Ernst Wolfgang Orth, „Krise“, in Christian Bernes, Ulrich Dierse (Hrsg.), in *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Meiner, Hamburg: 2010, S. 151.

⁴⁹ Barbara Spackman, *Decadent Genealogies. The rhetoric of sickness from Baudelaire to D'Annunzio*, Cornell University Press, Ithaca and London: 1989, S. VII f.

Masse als Symptom der Krise dienen, sondern sie sind auch unmittelbare Intertexte der in dieser Arbeit zu analysierenden D'Annunzios und Hofmannsthals Texte.

2.1 Einblick in die Theorien der ‚Masse‘ um 1900

2.1.1 Scipio Sighele: *La folla delinquente*

Schon in der Einleitung seiner Studie⁵⁰ (1891) definiert Sighele die Masse als heterogenes Phänomen. Auf diese Definition fußend erklärt er die Notwendigkeit, die Masse anhand eines kollektivpsychologischen, statt eines soziologischen Ansatzes zu erforschen.⁵¹ Jedoch scheint diese Prämisse nicht fortgesetzt zu werden, wenn Sighele das ‚Massenverbrechen‘ als Ergebnis des Einflusses eines Individuums auf andere Individuen erklärt. Infolgedessen führt er die scheinbare Unerklärlichkeit der spontanen Massengründung auf den dem Menschen intrinsischen Imitationsdrang⁵² zurück: Diese Suggestion hat – so Sighele – etwas Performatives an sich,⁵³ das die Vielfalt zu einer einheitlichen Aktion bzw. zu einem Verbrechen zwingt.

Or dunque, secondo il Sergi, ogni idea, ogni emozione dell'individuo non è che una *riflessione* dell'impulso esterno subito; nessuno quindi si muove, nessuno opera, nessuno pensa, se non in grazia di una *suggestione* che può essere prodotta dalla vista di un oggetto, dall'udito di una parola o di un suono, da un moto qualunque che avvenga al di fuori del nostro organismo. E questa suggestione può avere luogo su un solo individuo, su molti, su moltissimi, e può propagarsi lontano come una vera epidemia tra le genti. [...] i fenomeni ch'essa produce, per quanto strani e terribili, non sono che il grado ultimo, l'espressione più acuta di quel semplice e inavvertito fenomeno della suggestione che è la causa prima di ogni e qualunque manifestazione della nostra psiche. L'intensità sola varia, la natura del fenomeno è sempre la stessa.⁵⁴ (Hervorhebung im Original)

Es wird deutlich, dass die Suggestion, die der Massenbildung zugrunde liegt, als ein psychologisches Phänomen zu verstehen ist, das alle Individuen betrifft und demzufolge bereits normalisiert wird. Die Intensität dieses Phänomens steigt jedoch, wenn sich das Individuum in einer

⁵⁰ Sighele interessiert sich auch für die Psychologie der Masse in D'Annunzios Werk. Vgl. dazu Scipio Sighele, „La psicologia della folla nella ‚Nave‘ di Gabriele D'Annunzio“, in *Nuova Antologia di Lettere, Scienza ed Arti*, Band 218 Jahrgang 870, 1908, S. 279-292. Er widmet ihm auch das Kapitel „La folla e Gabriele D'Annunzio“, in Scipio Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 73-77.

⁵¹ Vgl. Scipio Sighele, *La folla delinquente*, Clara Gallini (Hrsg.), Marsilio Editori, Venezia: 1985, S.47-56.

⁵² Vgl. ebd., S. 62-64.

⁵³ Vgl. ebd., S. 73.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 66 f.

Übersetzung: „Laut Sergi ist jede Idee und jede Emotion des Individuums nichts anderes als die *Widerspiegelung* eines von außen einwirkenden Impulses; niemand bewegt sich, niemand operiert, niemand denkt ohne den Einfluss einer *Suggestion*, die aus der Sicht eines Objekts, vom Hören eines Wortes oder Klangs oder von jeglicher Bewegung verursacht werden kann, die außerhalb unseres Organismus geschieht. Diese Suggestion kann auf ein einziges Individuum wirken, auf viele oder sehr viele, und sie kann sich wie eine Epidemie sehr weit bei den Menschen verbreiten. [...] Die von dieser Art Epidemie verursachten Phänomene, wenn auch merkwürdig und gleichzeitig furchtbar, sind nichts anderes als der höchste Grad, der akuteste Ausdruck jenes einfachen und unbemerkten Phänomens der Suggestion, die die erste Ursache jeder beliebigen Erscheinung unserer Psyche enthält. Nur die Intensität variiert, die Natur dieses Phänomens ist immer dieselbe.“

Masse befindet. Diese Feststellung bezieht Sighele auf den Einfluss der Irren und der Epileptiker auf andere Menschen, wodurch er dem Imitationsdrang innerhalb des Massenzustandes etwas Krankhaftes und Unbewusstes zuschreibt; die Masse, so Sighele, sei generell übelgesinnt. Diese Behauptung wird von dem Argument gestützt, dass es laut ihm psychologisch indisputabel sei, dass die Intensität einer Emotion direkt proportional zu der Anzahl der Menschen wächst, die gleichzeitig und am selben Ort dieselbe Emotion spüren. Dieser psychologische Ansatz dient dazu, das Verbrechen der Masse juristisch nicht als unverständliche Barbarei zu beurteilen, sondern als Reaktion auf eine Art Ansteckung: Die Individuen einer Masse befinden sich in einem ähnlichen psychologischen Zustand wie der Einzelne, der vor dem Massenausbruch verletzt wurde, und agieren dementsprechend.⁵⁵

Im Anschluss an diese Überlegungen widmet er sein zweites Kapitel den von ihm so genannten *folle delinquenti/ verbrecherischen Massen*. Besondere Beachtung schenkt er der Masse der Französischen Revolution, die eine kapitale Rolle für die Entstehung des Begriffs der Masse überhaupt einnahm. Er erklärt den verbrecherischen Drang dieser Masse als Ergebnis der Anzahl an Menschen, die diese Masse konstituieren und die ihnen folglich eine Art Allmachtgefühl gibt, das sie dazu bringt, ein Verbrechen zu begehen, das sie in einem anderen, bewussten Zustand für unrecht gehalten hätten. Die Masse weiß, dass Massenverbrechen oft ungestraft bleiben und das ‚Barbarische‘ aus dem zivilisierten Menschen hervorbringen. Da die Masse als solche nicht verurteilt werden kann, fokussiert er sich auf die einzelnen Konstituenten (Verbrecher, Irre, Alkoholiker usw.), die sie beeinflusst haben, und kommt zu der Schlussfolgerung, dass das Verhalten der Masse auf ihre anthropologische und soziale Konstitution zurückzuführen sei.⁵⁶

Das Interessanteste an dieser Untersuchung ist, dass Sighele am Ende einen dritten, psychoanalytischen Ansatz ins Spiel bringt, um das Verbrechen des Einzelnen in der Masse zu erklären: die hypnotische Suggestion. Er stellt fest, dass trotz der Hypnose das Ich nicht komplett verschwindet, sondern in abgeschwächter Form überlebt und er überträgt diese Feststellung auf das Individuum in einem Massenzustand: Laut Sighele bleibt das Individuum immer rechtmäßig für das Massenverbrechen verantwortlich.⁵⁷ Zu unterstreichen ist also, dass das Phänomen ‚Masse‘ in dieser ersten Studie als Ereignis der Anthropologie und der sozialen Zugehörigkeit der einzelnen Konstituenten begriffen worden ist. Die verbrecherische Masse gehört nun aufgrund ihrer anthropologischen Konstitution zu einem Außerhalb des Gesellschaftlichen.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 78 f.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 86-93.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 114.

2.1.2 **Gustave Le Bon: *Psychologie des foules***

Die soziologische Studie Le Bons (1892) unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von derjenigen Sigheles. Eine soziologische Untersuchung muss mit einer Analyse der gesellschaftlichen Situation beginnen:

[L]'époque actuelle constitue un de ces moments critiques où la pensée des hommes est en voie de se transformer. Deux facteurs fondamentaux sont à la base de cette transformation. Le premier est la destruction des croyances religieuses, politiques et sociales d'où dérivent tous les éléments de notre civilisation. Le second est la création de conditions d'existence et de pensée entièrement nouvelles, par suite des découvertes modernes des sciences et de l'industrie. Les idées du passé, bien qu'à demi détruites, étant très puissantes encore, et les idées qui doivent les remplacer n'étant qu'en voie de formation, l'âge moderne représente une période de transition et d'anarchie. De cette période, forcément un peu chaotique, il n'est pas aisé de dire maintenant ce qui pourra sortir un jour. Quelles seront les idées fondamentales sur lesquelles d'édifieront les sociétés qui succéderont à la nôtre ? Nous ne le savons pas encore. Mais ce que, dès maintenant, nous voyons bien, c'est que, pour leur organisation, elles auront à compter avec une puissance nouvelle, dernière souveraine de l'âge moderne: la puissance des foules.⁵⁸

Für die Analyse der Dekadenz, die sich – wie schon gezeigt wurde – als Zeit der Krise beschreiben lässt, ist eine derselben Zeit zugehörnde, soziologische Bestätigung dieser Krise sehr relevant. Die schon von Bobbio beschriebenen Gründe für die Abgrenzung der Literaten vom Gesellschaftskörper und von der Masse sind deckungsgleich mit denen, die in dieser Textstelle genannt werden. Der Grund, warum für die vorliegende Analyse Le Bons Studie beinahe noch interessanter als die Studie Sigheles ist, liegt im Zugeständnis der wachsenden Macht der Masse. Später wird dieses Zugeständnis noch expliziter:

[L]'âge où nous entrons sera véritablement l'ÈRE DES FOULES. [...] Aujourd'hui ce sont les traditions politiques, les tendances individuelles des souverains, leurs rivalités qui ne comptent plus, et, au contraire, la voix des foules qui est devenue prépondérante. Elle dicte aux rois leur conduite, et c'est elle qu'ils tâchent d'entendre. Ce n'est plus dans les conseils des princes, mais dans l'âme des foules que se préparent les destinées des nations. [...] Le droit divin des foules va remplacer le droit divin des rois.⁵⁹ (Hervorhebung im Original)

Der Macht der Masse und ihrer Souveränität kann sich nicht mehr entzogen werden. Dementsprechend bleibt dem Wissenschaftler lediglich übrig, die Mechanismen ihrer Gründung zu erforschen, um Zähmungsmöglichkeiten dieses bedrohlichen Phantasmas vorzuschlagen, damit die Anarchie überwunden werden kann. Die Masse ist für Le Bon ein zwiespältiges Phänomen: Sie ist einerseits dafür verantwortlich, dass man in die Anarchie und in die Barbarei geraten ist, andererseits jedoch hat sie ein großes Potential, das der politische Anführer verstehen muss, um es auszunutzen. So macht Le Bon in Napoleon einen großen Kenner der Massenpsychologie aus.⁶⁰

⁵⁸ Le Bon, S. 2.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 3 f.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 7.

Das erste Kapitel der Untersuchung Le Bons ist der Bezeichnung der Masse und ihrer Seele als handelndes Wesen gewidmet. Masse stellt laut Le Bon ein Zusammensein von Menschen ungeachtet ihrer Nationalität, ihres Berufs und ihres Geschlechts dar, das sich zufällig an irgendeinem Ort ergeben hat; psychologisch bekommt die Bezeichnung ‚Masse‘ jedoch eine andere Schattierung. Zu besonderen Gelegenheiten und ausschließlich aufgrund dieser spezifischen Begebenheiten erhält diese Ansammlung von Menschen einen neuen Charakter, indem die Vielfältigkeit der Konstituenten und ihr bewusstes Denken verschwinden und sie von einem einheitlichen, einzigen Wesen substituiert werden: die transitorische „âme collective“, die der „loi de l’unité mentale des foules“ unterworfen ist.⁶¹ Dieses wörtliche und gleichzeitig mediale Begreifen der unförmigen Masse als einheitliche Gestalt war schon in Sigheles Untersuchung präsent, doch Le Bon fügt etwas Neues hinzu: Eine zufällige Versammlung von Menschen kann aus Sicht der Psychologie nicht als Masse bezeichnet werden, weil die letzte ihre besonderen Eigenschaften nur unter dem Einfluss von bestimmten „excitants“⁶² erhält. Ziel des ersten Kapitels Le Bons Studie ist es, die Natur dieser „excitants“ zu determinieren, die die Darstellung bzw. Veranschaulichung der psychologischen Masse als Körper – die Verwandlung von Heterogenität in Homogenität – ermöglichen.⁶³ Drei Faktoren werden hierfür von Le Bon genannt, die Sighele in seiner Studie auch analysiert: die Anzahl an Menschen, die Ansteckung und die Suggestion, die er als Wirkung der vorherigen erklärt.⁶⁴ Hiermit wagt er sich in den Bereich der Psychoanalyse und behauptet, dass der Zustand des Einzelnen in der Masse mit dem Verhältnis des Hypnotisierten zum Hypnotiseur gut vergleichbar sei. Deutlich wird herausgestellt, dass der zivilisierte Mensch in einem psychologischen Massenzustand gewalttätig wird und in Wildheit gerät, weil er seine Instinkte nicht beherrschen kann.

Das zweite Kapitel referiert die Gefühle und die Moralität der Masse. Der Autor betont diesbezüglich, dass in dem irrationalen Phänomen der Masse die ‚Rasse‘ eine grundlegende Rolle spielt.⁶⁵ Das Verhalten einer Masse differenziert sich stark, je nachdem aus welcher ‚Rasse‘ sie sich konstituiert; als Axiome für Le Bons Massenschilderung gelten jedoch: „[l]e foules sont partout féminines [...]“⁶⁶ sowie deren starke Beeinflussbarkeit durch Suggestion.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ Vgl. ebd., S. 15.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 18 f.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 24-27.

Es ist mir bewusst, dass der Begriff ‚Rasse‘ problematisch ist. Ich folge hier in einer direkten Übersetzung der Wortwahl Le Bons. Allgemein ist in den Massenstudien der Zeit *immer* von ‚Rasse‘ in Bezug auf die Masse die Rede.

⁶⁶ Ebd., S. 27.

Le Bon erklärt das schwer begründbare Phänomen der Suggestion als direkte Verwandlung einer Idee (die vom Orator als Bild vermittelt werden muss) in eine Aktion.⁶⁷ Hierdurch verrät er einen ersten Anhaltspunkt, wie die Masse gewonnen werden kann: Durch die Beschwörung oder Veranschaulichung einer gemeinsam geteilten Idee mithilfe von Bildern kann ein Einzelner die anderen beeinflussen, sie mitreißen. Das verdeutlicht der Autor am Beispiel der Verbreitung der Legenden und der Mythen als Glaubensbilder u. a. auch in ihrer theatralesierten Form.⁶⁸ Über die Gefühle der Masse schreibt Le Bon, dass sie gleichzeitig sehr einfach und sehr übertrieben sind⁶⁹ und diesbezüglich benennt er die Eigenschaften des erfolgreichen Massenorsators, die ich hier zunächst unter folgenden Stichpunkten zusammenfasse: Übertreibung, Durchsetzungskraft, multiple Wiederholungen und die Vermittlung von starken heroischen Gefühlen wie im Theater.⁷⁰

Das ‚Barbarische‘ der Masse lässt sich laut Le Bon auch an ihrer Autorität und Intoleranz erkennen, weil sie immer große Sympathie für den Tyrannen zeigt, der sie durch seine Autorität unterwirft bzw. beängstigt. Dieses Verhalten der Masse bezeichnet Le Bon als konservativ und fügt hinzu, dass dieser Konservatismus v. a. in seiner absoluten fetischisierten Ehrfurcht für die Tradition zum Vorschein kommt.⁷¹ Das fetischistische Verhalten der Masse wird später noch ausführlicher erklärt:

[a]ujourd’hui la plupart des grands conquérants d’âmes n’ont plus d’autels, mais ils ont des statues ou des images, et le culte qu’on leur rend n’est pas notablement différent de celui qu’on leur rendait jadis. [...] Les foules ne veulent plus entendre les mots de divinité et de religion, au nom desquelles elles ont été pendant si longtemps asservies; mais elles n’ont jamais autant possédé de fétiches que depuis cent ans, et jamais les vieilles divinités ne firent s’élever autant de statues et d’autels. Ceux qui ont étudié dans ces dernières années le mouvement populaire connu sous le nom de boulangisme ont pu voir avec quelle facilité les instincts religieux des foules sont prêts à renaître. Il n’était pas d’auberge de village, qui ne possédât l’image du héros. On lui attribuait la puissance de remédier à toutes les injustices, à tous les maux; et des milliers d’hommes auraient donné leur vie pour lui. [...] Aussi est-ce une bien inutile banalité de répéter qu’il faut une religion aux foules, puisque toutes les croyances politiques, divines et sociales ne s’établissent chez elles qu’à la condition de revêtir toujours la forme religieuse, qui les met à l’abri de la discussion. L’athéisme, s’il était possible de le faire accepter aux foules, aurait toute l’ardeur intolérante d’un sentiment religieux, et, dans ses formes extérieures, deviendrait bientôt un culte.⁷²

Der sogenannte *corpus mysticum*, diente sowohl als religiöse als auch als politische Metapher für die mittelalterliche Bezeichnung der Gläubigen und später des Volks. Er war nicht nur aufgrund seiner Unsichtbarkeit als Ganzes ungefährlich, sondern auch weil der Glaube an ihn

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 105-119.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 27-37 und S. 55.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 38.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 39.

⁷¹ Ebd., S. 43.

⁷² Ebd., S. 63 f.

ebenso wenig in Frage gestellt wurde wie die Autorität seines Kopfes bzw. die des *christomimētēs* als Darsteller Christi.⁷³ Zugespißt kann man behaupten, dass die bedrohliche Masse durch Kulte wieder zum *corpus mysticum* werden kann. In diesem Sinne lese ich Le Bons Untersuchung, die – wenngleich Le Bon den Begriff *des corpus mysticums* höchstwahrscheinlich nicht kannte – trotzdem den Glauben als Modell für die Normalisierung bzw. Vergesellschaftung des Phänomens Masse auswählt. In diesem Zusammenhang scheint mir auch die Fokussierung auf die Heroisierung der Gefühle für eine erfolgreiche Kommunikation mit der Masse wichtig.

Kapitel fünf des dritten Buchs macht eine wichtige Beobachtung hinsichtlich der Normalisierung der Masse. Hier stellt Le Bon fest, dass das Volk sich ursprünglich aus der Masse heraus entwickelt hat. Er sieht die Masse also als eine Art zyklischen Prozess, den die Gesellschaft durchstehen muss, um sich als solche bezeichnen bzw. entwickeln zu können:

[I]a civilisation peut sembler brillante encore parce qu'elle possède la façade extérieure qu'un long passé a créée, mais c'est en réalité un édifice vermoulu que rien ne soutient plus et qui s'effondrera au premier orage. Passer de la barbarie à la civilisation en poursuivant un rêve, puis décliner et mourir dès que ce rêve a perdu sa force, tel est le cycle de la vie d'un peuple.⁷⁴

Masse ist und bleibt ein außergesellschaftliches Phänomen, das allerdings als Voraussetzung gilt, damit die zivilisierte Gesellschaft zustande kommen kann. Ohne den Aufbruch der Masse als Zeichen der Krise ist die Etablierung einer neuen gesellschaftlichen Ordnung, die dem Verständnis der Krise zufolge als Moment der Wende für die Heilung gelesen werden kann, nicht möglich. Krise und Aufbruch der Masse als Symptom dieser Krise weisen beide auf die Möglichkeit einer Heilung hin.

2.1.3 Scipio Sighele: *L'intelligenza della folla*

In diesem Vergesellschaftungsversuch lässt sich auch Sigheles *L'intelligenza della folla* verorten. Sighele ist davon überzeugt, dass das Thema ‚Masse‘ in der Zeit nicht nur aktuell, sondern auch problematisch ist und genauerer Erklärung bedarf. Im ersten Kapitel schreibt er diesbezüglich von der steigenden Wichtigkeit der Rolle der Masse in der Gesellschaft. Während früher, so behauptet er, das Bewusstsein eines Volkes durch einen Menschen verkörpert und wiederum nur in ihm anerkannt wurde, sei im 20. Jahrhundert eher von Pluralität die Rede. Somit gesteht er ein, dass die unbewusste Rolle der Masse in der Geschichte bis jetzt unterschätzt worden ist.⁷⁵ Diesbezüglich definiert er die Masse sowohl geschichtlich als auch psychologisch

⁷³ Vgl. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, S. 46.

⁷⁴ Le Bon, S. 191.

⁷⁵ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 46.

als eine Frau. Diese Metapher lese ich als Einordnungsversuch der Masse innerhalb einer geschichtlichen Tradition, die eher konservativ als innovativ erscheint. Obwohl die Masse nach Sighele das Genie gebärt, respektiert sie ihre Rolle als Mutter dennoch nicht, die ihr dabei zugeschrieben wurde: Aus dieser Mutter ist ein ‚Weib‘ geworden, das gnadenlos ihren Söhnen die Anerkennung verweigert. Nach Sighele brachte das die Helden dazu, sich von ihr zu lösen und ihren eigenen geschlossenen Zirkel zu bilden, innerhalb dessen sie eine Art Kult um ihre Ahnen gestalteten.⁷⁶ Damit dieses ‚Weib‘ seine Ansprüche realisieren kann, Teil der Gesellschaft zu werden, muss es zur Braut und dann zur Mutter werden. Das Weib muss stets mit den Helden zusammenarbeiten und kann nicht als selbständig handelndes Subjekt operieren. Da es als ‚Weib‘⁷⁷ nicht imstande ist, sich alleine zu sozialisieren, muss der Wissenschaftler es erziehen: Diese Erziehung soll laut Sighele dazu führen, dass die kollektive Seele der Masse ihr eigenes Bewusstsein entwickelt und sich so als treue Braut und liebende Mutter zähmen lässt.⁷⁸ Das zweite Kapitel dieses Werks ist der Versöhnung zwischen Kunst und Masse gewidmet. Gleich am Anfang betont Sighele, dass es für viele unvorstellbar sei, die beiden Begriffe anzunähern, denn ‚Kunst‘ stehe eher für die Aristokratie des Denkens und ‚Masse‘ für Vulgarität. Die darauffolgende verallgemeinernde Gleichsetzung dieser Debatte mit derjenigen zum Begriffspaar ‚Individuum‘ und ‚Gesellschaft‘ erscheint sehr treffend:

[i]n questa sdegnosa superbia dell'artista creatore che nega alla folla il diritto di consacrarlo alla fama o all'oblio, non vediamo noi risorgere e scolpirsi il duello eterno fra l'individuo e la società, non sentiamo noi agitarsi il grande dubbio [...] se sia cioè il progresso un merito esclusivo di alcuni individui geniali che trascinaron dietro le folle come i pastori le pecore, o non piuttosto la meravigliosa opera incosciente di tutti, una specie di immensa piramide cui ogni uomo che visse portò la sua pietra?⁷⁹

Sighele beantwortet diese Frage nicht. Er behauptet aber, dass, wenngleich die Künstler die Masse auch verachten, sie sie dennoch brauchen, weil ihr Erfolg nicht zuletzt von der Masse bestimmt ist. Einerseits sei es indisputabel, dass die Masse sich als Konglomerat von Menschen als Wesen mit einem niedrigen intellektuellen Bewusstsein konstituiert. Andererseits schreibt Sighele ihr die Fähigkeit zu, sich moralisch korrekt und manchmal sogar heroisch verhalten zu

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 46 f.

Bezüglich des Verhältnisses zwischen Masse und Held als Liebe vgl. das Kapitel III „La folla e Gabriele D'Annunzio“, in ebd., S. 73-77. Dies wird in Kapitel 3.2.4 dieser Arbeit diskutiert.

⁷⁷ Sighele schreibt diesbezüglich, dass die Masse – genauso wie eine Frau – eine extreme Psychologie hat und dass sie deswegen nur zu Exzessen fähig ist (vgl. ebd., S. 63).

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 48 und S. 55 f.

⁷⁹ Ebd., S. 60.

Übersetzung: „Sehen wir nicht doch in diesem verächtlichen Stolz des schöpfenden Künstlers, welcher der Masse das Recht negiert, ihn zu Ruhm oder Vergessenheit zu konsekrieren, das ewige Duell zwischen Individuum und Gesellschaft sich einzuschreiben und wieder zu leben? Fühlen wir nicht jenen unruhigen, großen Zweifel, ob der Fortschritt ein exklusiver Verdienst einiger genialer Individuen sei, die hinter sich die Masse hergezogen haben, wie auch die Schäfer ihre Schafe ziehen lassen? Oder ist der Fortschritt eher das wunderbare, unbewusste Werk aller, mit einer Art enormer Pyramide vergleichbar, zu der jeder lebendige Mensch seinen Stein beigetragen hat?“

können. Die Masse kann lediglich geniehafte Gefühle haben, jedoch keine genialen Gedanken.⁸⁰ Das schließt allerdings nicht aus, dass sie tugendhaft agieren kann, weil sie nicht nur das Genie geboren hat, sondern ihm auch Ruhm schenkt. Daraus ist nun abzuleiten, dass das Genie der Masse die Wahrheit offenbaren kann. Diese ist laut Sighele in ihr unbewusst und in versteckter Form präsent und deswegen ist es Aufgabe vom Genie, der Masse die Zeichen dieser Wahrheit zu verdeutlichen. Damit kann das Genie sie gewinnen und ihre treue Dankbarkeit in Form von ewigem Ruhm genießen.⁸¹ Also ist die Antwort auf die Frage ‚Individuum vs. Masse‘ laut Sighele wohl ein Kompromiss, der sich so begründen lässt, dass es für den Einzelnen von Vorteil ist, die Masse zu zähmen, weil das von ihr abgelöste Einzelne ursprünglich aus ihr kommt. Die Ablösung des Einzelnen von der Masse setzt die Zugehörigkeit zu ihr voraus. Hinsichtlich dieses zwiespältigen Verhältnisses zwischen Einzelnem und Masse ist zudem Sigheles Unterscheidung zwischen Publikum und Masse erwähnenswert. Besonders hervorzuheben ist die Pointierung der kapitalen Rolle der Erfindung des Buchdrucks als Zivilisationsmerkmal. Mit ihm scheint die Wandlung von Masse zu Publikum überhaupt erst möglich zu werden. Diesbezüglich beobachtet Sighele, dass vor der Erfindung des Buchdrucks

[...] gli uomini per sentire la loro solidarietà e per manifestarla, non avevano che un solo mezzo: *riunirsi in folla*. La stampa faceva sentire quella loro solidarietà e ne rendeva possibile la manifestazione, senza bisogno che essi si riunissero; al *contatto fisico* aveva sostituito il *contatto morale*: alla *folla* aveva sostituito il pubblico.⁸² (Hervorhebung im Original)

Von diesem Standpunkt aus betrachtet kann das Publikum – verstanden als eine durch moralische Solidarität imaginierte Einheit von Menschen – als das moderne *corpus mysticum* bezeichnet werden, das die Menschen durch einen Glauben oder, mit Sighele gesagt, durch einen moralischen Kontakt miteinander verbindet. Das Publikum ist die gezähmte bzw. zivilisierte Form der Masse. Dank des Buchdrucks konnten demnach Suggestion und Ansteckung – wichtig für die Entstehung der Masse – nicht stattfinden: Wer las, stellte zwar eine moralische Nähe zu anderen lesenden Menschen her, blieb ihnen aber körperlich fern. Diese mangelnde Gleichzeitigkeit bzw. die körperliche Abwesenheit bedeutete die Unmöglichkeit des Einklangs einer gleichzeitigen und am selben Ort rezipierten Emotion, die die Voraussetzung für die Entstehung der Masse ist.⁸³ Daraufhin modifiziert Sighele sowohl die Behauptung Le Bons, dass das 20.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 64.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 66.

⁸² Ebd., S. 88.

Übersetzung: „[...] die Menschen [hatten] nur ein Mittel, um ihre Solidarität zu spüren und um sie überhaupt manifestieren zu können: *sich als Masse zu versammeln*. Die Erfindung des Buchdrucks ermöglichte hingegen, dass sie dieselbe Solidarität spürten und sie manifestieren konnten, ohne dass sie sich hätten versammeln müssen; der Buchdruck ersetzte den *körperlichen Kontakt* durch den *moralischen Kontakt*, und zwar ersetzte er die Masse durch das Publikum.“

⁸³ Vgl. ebd., S. 89 f.

Jahrhundert die Epoche der Masse sei, als auch diejenige Tardes, dass es die des Publikums sei: Das 20. Jahrhundert sei gleichzeitig Masse- und Publikumsepoche. Wie Le Bon sieht Sighele in der Masse allerdings ein zyklisches Phänomen:

[I]a civiltà ha tramutato la folla in pubblico, ma il pubblico a sua volta ritorna folla, quando il sentimento che lo domina è così forte da non sapersi più contenere e da aver bisogno per la sua manifestazione della forma atavica con cui si esplicava una volta. [...]. Quando il sentimento religioso diffuso nel pubblico si acutizza nella superstizione, ecco che dal pubblico di fedeli escono le folle religiose peregrinanti a un santuario, o deliranti dinanzi a qualche madonna o a qualche santo miracoloso. [...] possiamo dire che la folla non è oggi che una forma acuta e patologica del pubblico.⁸⁴

Le Bon postuliert, dass die Zähmung einer Masse dadurch möglich sei, dass man ihr einen Glauben gibt. Die Kehrseite davon ist allerdings, dass der Glaube zum Aberglauben werden kann, wodurch die pathologische Masse wieder zum Vorschein kommen könnte. Diesbezüglich schlägt Sighele vor, die Masse zu erziehen und sie in ein Publikum zu verwandeln, damit das Pathologische in ihr zur Ehrfurcht vor ihrem Orator oder ihrem Autor wird. Zusammengefasst schlägt Sighele vor, Bildung statt Religion zu stärken. In der Zeit der Masse scheint jedoch dank des Künstlers auch das Publikum neu geformt werden zu müssen.

2.1.4 Sigmund Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*

Freuds Untersuchung (1921) unterscheidet sich in mancherlei Hinsicht von denjenigen, die bis jetzt behandelt worden sind. Zum einen, weil es dabei um die psychoanalytische Begründung und Normalisierung der Masse geht, und zum anderen, weil er sich stärker auf die Rolle des Anführers der Masse fokussiert. Seine Ausgangsthese ist, dass der soziale Trieb nicht unzerlegbar sei und dass seine Bildung schon in einem engeren Kreis – wie dem der Familie – beobachtet werden kann. Wenn also das Verhalten eines Individuums in der Masse erforscht wird, darf nicht von seinen Beziehungen zu anderen Personen abgesehen werden. In Bezug darauf schreibt Freud der Erforschung der Massenpsychologie eine dreifache Aufgabe zu: zunächst ist die Masse zu definieren, dann sind die Bedingungen zur Bildung der Massenseele zu ergründen,

⁸⁴ Ebd., S. 94 f.

Übersetzung: „Die Zivilisation hat die Masse in Publikum verwandelt, doch das Publikum kehrt zur Masse zurück, wenn das in ihm herrschende Gefühl so stark ist, dass es nicht mehr beherrscht werden kann. In diesem Fall braucht das Publikum für den Ausdruck dieses Gefühls seine atavistische Form, durch es früher zum Vorschein kam. [...] Wenn das im Publikum verbreitete religiöse Gefühl zu Aberglauben verstärkt wird, dann werden aus dem Publikum der Gläubigen die zu einem Heiligtum pilgernden religiösen Massen oder Irrsinnigen, die von einer Madonna oder einem wundertätigen Heiligen verführt werden. [...] Wir können behaupten, dass die Masse heute nichts anderes als eine akute und pathologische Form des Publikums ist.“

Darüber wird in Bezug auf die Analyse D’Annunzios Novellen *Gli idolatri* und *L’eroe* im Kapitel 3.1 dieser Arbeit die Rede sein.

die das Individuum beeinflussen, um dann schließlich die Veränderung des Einzelnen in diesem Massenzustand herauszuarbeiten.⁸⁵

Im zweiten Kapitel bezieht sich Freud auf Le Bons Schilderung der Massenseele und fügt ihr zur Erklärung des Verhaltens des Individuums in der Masse zwei Begriffe hinzu, die zum Bereich der Psychoanalyse gehören: Das Abwerfen der verdrängten Triebe und das Aufkommen des Unbewussten. An dieser Stelle spezifiziert er, dass sein Verständnis des Unbewussten sich von dem Le Bons insofern unterscheidet, als dieser die Merkmale des Unbewussten durch den Begriff der ‚Rasse‘ verdeutlicht.⁸⁶ Er schließt sich allerdings der Beobachtung Le Bons an, dass der Massenzustand hypnotischer Natur sei und dass der Anführer die Rolle des Hypnotiseurs übernimmt.⁸⁷ Gleichzeitig setzt er die der Masse zugeschriebene, subjektive Wahrnehmung der Realität, die – so Freud – aus Illusionen besteht, derjenigen der Neurosen gleich, indem beide genauso wie im Traum und in der Hypnose sich auf die Phantasie beziehen: Der Realitätsprüfung werden die affektiv besetzten Wunschregungen vorangestellt.⁸⁸ Durch die Gleichsetzung der Massenindividuen mit den Neurotikern wird erneut klar, dass die Masse zum komplementären Außen des Sozialen – dem Pathologischen – gehört, das allerdings Potenzial hat, wieder sozialisiert bzw. geheilt zu werden.

Der Sozialisierungsversuch Freuds differenziert sich allerdings von den vorherigen dadurch, dass er die Massenbindung auf den Bereich des Verdrängten zurückführt, der wiederum eine Gründungseigenschaft aller sozial akzeptierten Bindungen enthält. Wenn einerseits Freud die Masse als die noch nicht institutionalisierte Seite der Gesellschaft beschreibt, eröffnet er andererseits jedoch durch die Erklärung der Sexualtriebe und des Unbewussten einer Masse die Möglichkeit ihrer Institutionalisierung: Die Einverleibung dieses Gespensts in die Gesellschaft durch die Psychoanalyse wird also von der Prämisse getragen, dass die Libido das Wesen der Massenseele – genauso wie alle anderen Liebesbeziehungen – ausmacht.

Erstens, daß die Masse offenbar durch irgend eine Macht zusammengehalten wird. Welcher Macht könnte man aber diese Leistung eher zuschreiben als dem Eros, der alles in der Welt zusammenhält? Zweitens, daß man den Eindruck empfängt, wenn der Einzelne in der Masse seine Eigenart aufgibt und sich von den Anderen suggerieren läßt, er tue es, weil ein Bedürfnis bei ihm besteht, eher im Einvernehmen mit ihnen als im Gegensatz zu ihnen zu sein, also vielleicht doch „ihnen zuliebe“.⁸⁹

In dieser Hinsicht nähern sich Sigheles und Freuds Analyse an. Sighele spricht bezüglich der Sozialisierung der Masse vom Bedürfnis, sie zur Braut des Genies zu machen. Freud beschreibt

⁸⁵ Vgl. Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main und Hamburg: 1967, S. 9 f.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 13 f.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 15.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 19.

⁸⁹ Ebd., S. 31.

die Massenbindung als Liebesbindung. Dies macht Freud an seinem Verständnis der katholischen Kirche und des Kriegsheers als künstliche Massen deutlich. Er zeigt, dass deren Bindung bzw. Zähmung in der Illusion besteht, dass das Oberhaupt jedes Massenmitglied auf gleiche Weise liebt.⁹⁰ Diese Art Identität zwischen den Mitgliedern schränkt die Selbstliebe ein, die Voraussetzung für die Liebe bzw. für libidinöse Bindungen zu anderen Menschen und Objekten ist. Demzufolge gerät die künstliche Masse in Panik,⁹¹ wenn die libidinöse Bindung zerstört wird. Die künstliche Masse wird somit zur gefährlichen Masse. In diesem Zusammenhang fügt Freud den von ihm als ambivalent bezeichneten Begriff der Identifizierung hinzu. Er erklärt sie als die früheste Äußerung jeder beliebigen emotionalen Bindung an eine andere Person und dementsprechend als entscheidende Komponente des Ödipuskomplexes:

Der kleine Knabe legt ein besonderes Interesse für seinen Vater an den Tag, er möchte so werden und so sein wie er, in allen Stücken an seine Stelle treten. Sagen wir ruhig; er nimmt den Vater zu seinem Ideal. [...]. Gleichzeitig mit dieser Identifizierung mit dem Vater, vielleicht sogar vorher, hat der Knabe begonnen, eine richtige Objektbesetzung der Mutter nach dem Anlehnungstypus vorzunehmen. Er zeigt also dann zwei psychologisch verschiedene Bindungen, zur Mutter eine glatt sexuelle Objektbesetzung, zum Vater eine vorbildliche Identifizierung. [...]. Infolge der unaufhaltsam fortschreitenden Vereinheitlichung des Seelenlebens treffen sie sich endlich und durch dies Zusammenströmen entsteht der normale Ödipuskomplex. Der Kleine merkt, daß ihm der Vater bei der Mutter im Wege steht; seine Identifizierung mit dem Vater nimmt jetzt eine feindselige Tönung an und wird mit dem Wunsch identisch, den Vater bei der Mutter zu ersetzen. Die Identifizierung ist eben von Anfang an ambivalent, sie kann sich ebenso zum Ausdruck der Zärtlichkeit wie zum Wunsch der Beseitigung wenden.⁹²

Er überträgt dann dieses ambivalente Verfahren auf die Massenbindung und erklärt so den Kern der libidinösen Bindungen der Mitglieder zum Anführer, mit dem sich die Angehörigen identifizieren,⁹³ weil sie ihn zum Vorbild nehmen. Ähnlich gestaltet sich auch die Verliebtheit, die Freud von der Identifizierung hinsichtlich des Verhältnisses unterscheidet, das sich zwischen dem Ich und dem Objekt ausbildet: Im Fall der Identifizierung wird das Objekt zum Ich, bzw. der Einzelne nimmt das Objekt als Modell und gestaltet sein Ich nach diesem Bild; im zweiten Fall bleibt das Objekt als solches erhalten, dies jedoch nur auf Kosten des Ichs, das sich freiwillig dem Objekt unterwirft. Freud beschreibt dieses Verfahren mit einer stringenten Formulierung: Es kommt darauf an, ob *„das Objekt an die Stelle des Ichs oder des Ichideals gesetzt wird“*.⁹⁴ Das wiederum ermöglicht eine Verbindung zwischen Hypnose und Verliebtheit, die Freud anhand ähnlicher Verhaltensmuster (Unterwerfung, Gefügigkeit und Kritiklosigkeit) zwischen den Beteiligten aufzeigt. Infolgedessen definiert er die Hypnose als Massenbindung

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 33.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 34-36.

⁹² Ebd., S. 44.

⁹³ Vgl. ebd., S. 55.

⁹⁴ Ebd., S. 53.

zu zweit und verallgemeinert dann dieses Verständnis im Hinblick auf größere Massenbindungen:

Eine solche primäre Masse ist eine Anzahl von Individuen, die ein und dasselbe Objekt an die Stelle ihres Ichideals gesetzt und sich infolgedessen in ihrem Ich miteinander identifiziert haben.⁹⁵

Wenn bis jetzt die Analyse Freuds auf die Massenmitglieder beschränkt wurde, wendet er sich dann dem Massenführer zu. Indem er die Masse mit der Liebe bzw. mit den verdrängten und unbewussten Trieben gleichsetzt, die die Liebe als solche gestalten, schreibt er der Massenbindung etwas Ursprüngliches zu, das er als Fortbestand der Urhorde beschreibt. Wenn Masse sich als Zustand der Regression beschreiben lässt, dann führt er die Mechanismen dieser Bindung auf einen Urzustand zurück, in dem die Einzelnen dank einer Verehrung und Furcht vor dem Vater miteinander verbunden waren. Der Vater hingegen war frei bzw. weniger stark libidinös an die anderen gebunden, weil seine natürliche Herrschaft eine selbständige und absolute narzisstische Liebe voraussetzte.⁹⁶ Hier findet eine interessante Wende in Freuds Untersuchung statt, weil er auf den Mythos des Vaters der Urhorde zurückgreift, um den der Masse zugeschriebenen Regressionscharakter zu erklären und gleichzeitig, um ihre Normalisierung innerhalb der Gesellschaft zu begründen. Die Masse als Urhorde zu bezeichnen, stellt ein anerkanntes Modell dar, das sie als einen Prozess der menschlichen Entwicklung rechtfertigt: Nach der Tötung des Vaters⁹⁷ und der Herstellung des Andenkens an den Mord wird die neue Gesellschaft gestaltet und eine neue Ordnung geschaffen. Freuds Analyse gipfelt dann in den Nachträgen zu der Mythisierung des Mythos vonseiten des Dichters und lässt sich demnach noch stärker mit dem Anliegen dieser Arbeit verbinden, das die Konturierung der Rolle des Dichters für die Masse anstrebt:

Damals mag die sehnstüchtige Entbehrung einen Einzelnen bewogen haben, sich von der Masse loszulösen und sich in die Rolle des Vaters zu versetzen. Wer dies tat, war der erste epische Dichter, der Fortschritt wurde in seiner Phantasie vollzogen. Der Dichter log die Wirklichkeit um im Sinne seiner Sehnsucht. Er erfand den heroischen Mythos. Heros war, wer allein den Vater erschlagen hatte, der im Mythos noch als totemistisches Ungeheuer erschien. Wie der Vater das erste Ideal des Knaben gewesen war, so schuf jetzt der Dichter im Heros, der den Vater ersetzten will, das erste Ichideal. [...] Der Heros will die Tat allein vollbracht haben, deren sich gewiß nur die Horde als Ganzes getraut hatte. [...] Der Mythos ist also der Schritt, mit dem der Einzelne aus der Massenpsychologie austritt. Der erste Mythos war sicherlich der psychologische, der Heroenmythos; der erklärende Naturmythos muß weit später aufgekommen sein. Der Dichter, der diesen Schritt getan und sich so in der Phantasie von der Masse gelöst hatte, weiß nach einer weiteren Bemerkung von Rank doch in der Wirklichkeit die Rückkehr zu ihr zu finden. Denn er geht hin und erzählt dieser Masse die Taten seines Helden, die er erfunden. Dieser Held ist im Grunde kein anderer als er selbst. Er senkt sich somit zur Realität herab und hebt seine Hörer zur Phantasie empor. Die Hörer aber verstehen den Dichter, sie können sich auf Grund der nämlichen

⁹⁵ Ebd., S. 55.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 67.

⁹⁷ Der Vaternord stellt in der Literatur einen Topos gesellschaftlichen Umbruchs dar.

sehnstüchtigen Beziehung zum Urvater mit dem Heros identifizieren. Die Lüge des heroischen Mythos gipfelt in der Vergottung des Heros. Vielleicht war der vergottete Heros früher als der Vatergott, der Vorläufer der Wiederkehr des Urvaters als Gottheit.⁹⁸

Laut Freud erlog sich der epische Dichter die Wirklichkeit und setzte den Einzelnen als Täter der Vaternötung, die ihn zum Heros machte. Dank seiner epischen Lüge konnte sich der Dichter von der Masse oder von der Horde abgrenzen und den Weg zu ihr als Anführer durch die Erzählung der Mythisierung des Mythos finden. Die Identifizierung der Zuhörer mit dem vom Dichter erzählten Helden gipfelt dann in der Gestaltung einer neuen Massenbindung: die Masse wird zum Publikum.

Die Erzählung des epischen Dichters scheint die Schnittstelle zwischen Glaube als Tradition, Mythos und Legende im Sinne Le Bons und der Bildung als Erzeugung von Bewusstsein im Sinne Sigheles zu sein. Was beiden Ansätzen gemeinsam ist, lässt sich anhand der Vorstellung verorten, dass die gezähmte Masse sich bewusst als Einheit wahrnimmt, wenn sie sich mit dem Kundgeber dieser Einheit identifiziert, ohne sich in die Rolle des Anführers versetzen zu wollen. Der epische Dichter ist nach Freuds Vorstellung der Vorläufer eines Massenführers bzw. derjenige, der mit seinem Abtrennungsakt von der Masse dieser eine Tradition in Form eines Mythos gegeben hat. Laut Sighele trennten sich die Genies von der Masse ab, um einen Ahnenkult zu gestalten. Die Behauptung Freuds bezüglich des Dichters als Vorläufer der Massenzähmung durch einen Abtrennungs- und dann Hinwendungsakt scheint dementsprechend eine Verallgemeinerung dieser beiden Ansätze zu enthalten: Der Dichter grenzt sich von der Masse mit dem Anspruch ab, als geweihter Mensch verehrt zu werden, und erfindet den Heros, der sich wiederum von der Urhorde trennt, um den Vater zu töten. Dichter und Held grenzen sich beide jeweils vom Urzustand der Masse und der Urhorde ab. Der Dichter identifiziert sich mit dem von ihm erfundenen Helden, der durch dessen Tötung die Rolle des Vaters übernehmen darf. Als Erfinder und nun als Vater des Mythos darf der Dichter nun die dem Helden zugeschriebene Rolle übernehmen, weil das Ziel der Tötung und das des Schreibens einen gemeinsamen Kern haben. Beide sind für die Gemeinschaft identitätsstiftende Akte, die von einem einzelnen vollgezogen werden.

Dieser einzelne Held muss allerdings erst geboren oder durch das Schreiben kreiert werden. Demnach kann die Abtrennung des Individuums von der Masse für die Erfindung des Mythos mit Bobbio als Voraussetzung für die Konstituierung eines Subjekts gelesen werden, wodurch ein Wunsch der Gemeinschaft durch einen Akt konkretisiert werden kann. Die Gemeinschaft wird durch dieses Subjekt zu einer kulturbewussten Einheit. Das Performative im Akt der Tötung wird durch die Performativität des Akts des Erzählens substituiert: Der Erzählende und

⁹⁸ Ebd., S. 74-76.

der Tötende erwecken jeweils in den Zuhörern und Zuschauern Identifizierungsgefühle, weil sie im Sinne Freuds den Handelnden als Vorbild nehmen und sich ihm unterwerfen. Die in der Phantasie vollzogene Abtrennung des Dichters findet nun in der Realität ihre Verwirklichung, weil der Dichter durch die Erfindung des Mythos aus der Massenpsychologie heraustritt, aber er wendet sich ihr als Anführer zu, indem er ihr eine Tradition gibt: Er verkörpert seine erfundene Geschichte und wird dementsprechend als Held verehrt.

2.2 Die (Re-)Aktion auf den Verfall (ver-)fällt: Die literarische Dekadenz als Symptom des Verfallens

Um auf den Zusammenhang von (Re-)Aktivismus, gesellschaftlichem Verfall, Krise und Entscheidung näher einzugehen und das Paradox der literarischen Dekadenz zu diskutieren, möchte ich erneut auf den Topos der Krise zurückgreifen. Im bereits zitierten Aufsatz „Krise“ aus dem Band *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts* heißt es, dass Krise nur im Zusammenhang mit einer sich bewegenden Wirklichkeit eintreten kann, „wofür der (lebendige) Organismus das paradigmatische Modell scheint abgeben zu können.“⁹⁹ In Bezug hierauf ist es gerechtfertigt, von der Dekadenz, die von Bourget zu einem lebendigen, dennoch verfallenden Organismus verglichen wurde, als eine Zeit der Krise zu sprechen, die auch Le Bon in seinem Werk ausführlich als solche beschreibt. Es wurde bereits erwähnt, dass Krise und Entscheidung in einem engen Verhältnis zueinander stehen, weil erstere nach Koselleck als Zeit definiert wird, in der eine Entscheidung fällig ist. Wir haben gesehen, dass der Begriff *Décadence* von dem lateinischen Verb *decadere* hergeleitet wird, das aus der Zusammensetzung von *de* und *cadere* (*cadō*, *cadis*, *cecidī*, *cāsum*, *cadere*) entsteht. Jedoch wurden *cadō* und *caedō* oft verwechselt.¹⁰⁰ Das Verb ‚entscheiden‘ besteht interessanterweise etymologisch aus einer Zusammensetzung mit dem inflexiblen Partikel *de*, und dem (oft mit *cadere* verwechselten) Verb *caedere* (*caedō*, *-is*, *cecidī*, *caesum*, *caedere*), das franz. „tailler“¹⁰¹ heißt. Vom Verb *dēcido* (ich entscheide) liest man: „trancher, d’où au sens moral ‚décider‘“.¹⁰² Entscheiden, Schneiden und Fallen stehen also in einer engen Verbindung zueinander. Bezüglich des Zusammenhanges von Entscheiden als Schneiden und Krise als Moment der Entscheidung liest man in Christiane Freys Aufsatz „Zeichen – *Krisis* – Wahnsinn“ aus dem Sammelband *Krisen des Verstehens um 1800*:

⁹⁹ Vgl. Orth, „Krise“, in Bermes, Dierse (Hrsg.), *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, S. 152.

¹⁰⁰ Vgl. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, S. 146.

¹⁰¹ Ebd., S. 147.

¹⁰² Ebd., S. 148.

Es schwingt schließlich noch eine dritte Wortbedeutung – die bis ins 19. Jahrhundert wirkt – mit: die ‚Scheidung‘, verstanden als ‚Ausscheidung‘. In der *Krisis* fällt nicht nur das ‚Urteil über die Krankheit‘ mit ihrer ‚Wende zum Guten oder Schlechten‘ zusammen, sondern auch mit ihren ‚Ausscheidungen‘: Die wichtigste physische ‚Bewegung‘ der *Krisis* ist die Ausscheidung der krankmachenden Fremdkörper. [...] Die griechische Wortbedeutung zeugt von einem logischen Zusammenhang zwischen ‚Scheidung‘, ‚Trennung‘ und ‚urteilen‘, ‚deuten‘. Erst die Trennung macht das Urteil möglich.¹⁰³

Sowohl in der Herleitung der *Décadence* aus dem Lateinischen als auch im Verständnis derselben als Krise ist nun eine Bewegung enthalten: In den Vorgang der Ausscheidung aus dem kranken Körper kann metaphorisch die Bewegung der (Ab-)Trennung des Künstlers vom verfallenden Gesellschaftskörper sowie die der Masse miteinbezogen werden, die als Träger des Barbarischen und des Krankhaften schlechthin gilt. Die Entscheidung oder (Re-)Aktion der Künstler dient jedoch nicht dem Zweck, den Verlauf des krankenden, verfallenden Gesellschaftskörpers zu verurteilen und ihn zu heilen, sondern verwandelt sich in eine Zelebrierung des Zustandes des Verfallens. Im Zelebrieren des Verfallens verstetigen sich sowohl die Prozesse der Scheidung als auch des Fallens – die etymologisch ja immer mitgedacht werden müssen – und werden zum von Bobbio als solchen benannten und von mir um-geschriebenen (Re-)Aktivismus. Die Dekadenz bezieht sich auf die Aktion – diese wird somit zu einem Symptom der Krise statt zu einer Wende. Spackman schreibt:

Decadents are decadent not because they depict illness and decay but because they do not recognize the existence of health, of the social sphere that would reunite the alienated writer to the progressive forces of history.¹⁰⁴

Die Künstler der Dekadenz würdigen nun den gesellschaftlichen Verfall als Moment und gleichzeitig als Möglichkeit der eigenen geistigen Erhöhung. Paradigmatisch ist hierfür Baudelaires Gedicht *Élevation* aus *Les Fleurs du Mal*, in dem das lyrische Ich buchstäblich das Bedürfnis, aus den „miasme morbides“ sowie aus „les ennuis et les vastes chagrins“¹⁰⁵ heraus zu flüchten, thematisiert und hiermit metaphorisch die Abgrenzung des Dichters vom kranken Gesellschaftskörper anspricht. Jedoch wird der Krankheit nicht die Gesundheit entgegengestellt; vielmehr stellen Krankheit, Wahnsinn, Drogen, Halluzination, Neurose usw. bevorzugte Zugänge zum Unbewussten dar, um „[l]e langage des fleurs et des choses muettes!“¹⁰⁶ bzw. um allgemein in die *Correspondances*¹⁰⁷ mit der Natur zu treten, um also – im Sinne des antiken Flurgottes – ein panisches Moment zu erleben. Die Verschmelzung des Ichs mit der

¹⁰³ Christiane Frey, „Zeichen - *Krisis* - Wahnsinn. Fallgeschichten medizinischer und poetischer Semiotik (Philippe Pinel, Jean Paul)“, in Sandra Heinen, Harald Nehr (Hrsg.), *Krisen des Verstehens um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg: 2004, S. 116.

¹⁰⁴ Spackman, S. 6.

¹⁰⁵ Vgl. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes I*, Éditions Gallimard, Paris: 1975, S. 10.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd., S. 11.

Natur stellt allerdings eine Bewegung dar, die sich wiederum derjenigen der Erhöhung entgegenstellt: Paradoxerweise erhebt sich der Dichter dem Krankhaften gegenüber dadurch, dass er das Krankhafte (gemeint ist sowohl die Krankheit als auch die Masse) zu seinem Vorteil ausnutzt, und zwar nicht um zur Gesellschaft zurückzukehren, sondern um synekdochisch Teil eines Ganzen (der Natur) werden zu können. Der Abgegrenzte nähert sich somit paradoxerweise dem Element, von dem er sich (ab-)getrennt hatte und das zu seinem künstlichen Garten keinen Zugang hat: der Masse.

Die Auflösung des Ichs in der Natur erinnert an die Erfahrung des Individuums in einer Masse. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass sich der Künstler durch die Krankheit und das Unbewusste von der Normalität erhebt. Das Barbarische, das Krankhafte und das Unbewusste werden zu Metonymie des Individuums der Masse, während „[e]pilepsy and ‚moral madness‘ [...] metonymies for genius“ sind.¹⁰⁸ Somit wird zunächst auf der Ebene der Theorie begründet, dass Künstler der Dekadenz und Masse – beide als Symptome der Krise – sich überraschenderweise wechselseitig bedingen. Der Künstler braucht das Konstrukt ‚Masse‘ als Gegenpol für die eigene (Ab-)Trennung. Jedoch (ver-)fällt seine Entscheidung in (Re-)Aktivismus, weil seine Bewegung oder Entscheidung – statt sich dem Verfall entgegenzusetzen – zum Symptom des Verfalls wird.

Walter Benjamin bemerkte in *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (1937-1939) – und hier besonders im Unterkapitel „Über einige Motive bei Baudelaire“ – zurecht, dass Baudelaire's künstlerisches Schaffen nur im engen Zusammenhang mit der Schockerfahrung zu verstehen ist, die aus der

Berührung mit den großstädtischen Massen besteht. Sie unterrichtet weiter darüber, was unter diesen Massen eigentlich zu denken ist. Von keiner Klasse, von keinem irgendwie strukturierten Kollektivum kann die Rede sein. Es handelt sich um nichts anderes als um die amorphe Menge der Passanten, um Straßenpublikum. Diese Menge, deren Dasein Baudelaire nie vergißt, hat ihm zu keinem seiner Werke Modell gestanden. Sie ist aber seinem Schaffen als verborgene Figur eingeprägt [...].¹⁰⁹

Wie ich anhand der Werke Gabriele D'Annunzios und Hugo von Hofmannsthal's zeigen werde, spielt die Menge eine durchaus wichtige Rolle für die von ihr Abgegrenzten und die sie Missachtenden. Die Menge bleibt hier durchaus nicht nur verborgen. Oft spukt sie in sublimierter Form also in Form eines Naturphantasmas. Gerade das macht das Paradox der literarischen Dekadenz aus. Wie Benjamin schreibt: „[d]ie Menge – kein Gegenstand ist befugter an die

¹⁰⁸ Spackman, S. 30.

¹⁰⁹ Benjamin, „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in *Gesammelte Schriften I.2*, S. 618.

Literaten an die Literaten des neunzehnten Jahrhunderts herangetreten.“¹¹⁰ jedoch – da Baudelaire mit der Pariser großstädtischen Menge vertraut war bzw. er *nolens volens* auf der Straße durch die Menge laufen musste – ist ihm

die Masse so wenig etwas ihm Äußerliches, daß sich in seinem Werk verfolgen läßt, wie er, von ihr bestrickt und von ihr angezogen, sich ihrer wehrt. Die Masse ist Baudelaire derart innerlich, daß man ihre Schilderung bei ihm vergebens sucht.¹¹¹

Ich möchte die Aneignung der Erfahrung der Menge vonseiten des Dichters unterstreichen. Es scheint, dass bedauerlicherweise oftmals die Abgrenzung der Künstler vom Gesellschaftskörper als Standpunkt der Elite gesehen worden ist und weniger als Bewegung, die sich – wie von Bourget verbildlicht – vom Zentrum nach Außen beschreiben lässt. Dies jedoch setzt die Zugehörigkeit zueinander und zum Gesellschaftskörper sowohl des Künstlers als auch der Masse voraus. Außerdem zitiert Benjamin Valéry, der bezüglich der Zivilisation schreibt: „[d]er Bewohner der großen städtischen Zentren [...] verfällt wieder in den Zustand der Wildheit, will sagen der Vereinzelung.“¹¹² Dieses Zitat, das nach Valéry ganz grundsätzlich den Zustand des Individuums in der Großstadt betrifft, lässt sich wunderbar auf die grundlegende These meiner Arbeit bezüglich des Paradoxes der Dekadenz beziehen und folgendermaßen umschreiben: Die Vereinzelung als Aspekt der literarischen Dekadenz ist laut Bobbio auf die Erfahrung des Einzelnen in der Masse zurückzuführen. Sie ist die (Re-)Aktion auf die gesellschaftliche Krise, die jedoch dem Verfall der Gesellschaft entsprechend in (Re-)Aktivismus (ver-)fällt. Die in der Zeit der Krise fällige Entscheidung (ver-)fällt und fußt auf Ähnlichkeiten zu dem, wovon man sich abgrenzen wollte, nämlich der ‚Wildheit‘ und dem ‚Barbarischen‘ der Masse.

Nun wäre an diesem Punkt die Frage aufzuwerfen, warum im Fall des Individuums in der Masse von Wildheit und Barbarei die Rede ist, hingegen im Fall des Abgegrenzten in der Natur vom Genie, obwohl die Bedingungen für das künstlerische Schaffen die gleichen oder zumindest ähnliche sind: Das Unbewusste und die Krankheit, die den Zugang zu den *Correspondances* eröffnen. Benjamin sieht bezeichnenderweise gerade in den *Correspondances* den Versuch des

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd., S. 620 f.

Benjamin fügt hinzu, dass „[i]n den ‚Tableaux parisiens‘ fast überall die heimliche Gegenwart einer Masse nachweisbar [ist].“ (Ebd., S. 621 f.). Diesbezüglich zitiert er dann die Gedichte *Danse macabre* sowie *A une passante* und den Zyklus *Les petites vieilles*, um zur prägnanten Äußerung zu kommen, dass „die Masse der bewegte Schleier [war]; durch ihn hindurch sah Baudelaire Paris.“ (Ebd., S. 622). Benjamin fokussiert sich dann auf die Übertragung Baudelaires (*Le peintre de la vie moderne*) der Erzählung *The man of the crowd* von Poe (vgl. ebd., S. 624-629). Interessanterweise vergleicht Spackman in ihrem bereits zitierten Werk die zwei Erzählungen mit der Szene der Genesung Andrea Sperellis im Roman *Il Piacere* von D’Annunzio (vgl. Spackman, S. 42-58). Ich werde mich mit ihren Thesen im Unterkapitel 3.2.1 (besonders in „Tod als Lebenserfahrung: Die Genesung als Intermezzo“) dieser Arbeit auseinandersetzen.

¹¹² Benjamin, „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in *Gesammelte Schriften I.2*, S. 630.

Dichters, eine Erfahrung festzuhalten, die „nur im Bereich des Kultischen“¹¹³ möglich ist. Dies führt uns zu einem Schlagwort im Diskurs um die literarische Dekadenz: die Sakralisierung der Kunst. Allgemein wird die Sakralisierung der Kunst in der literarischen Dekadenz als Tendenz verstanden, die vom Positivismus verursachte Leerstelle der Religion mit dem Kult der Kunst zugunsten der Kunst (*l'art pour l'art*) und mit der Schönheit als Ideal zu substituieren.¹¹⁴ Anschließend an diese These möchte ich zeigen, dass die Zelebrierung der Kunst und ihr kultisches Element auch als Symptome des Paradoxons der Vereinzelung gelten können. Bourget schreibt in seiner „Théorie de la Décadence“:

[u]n style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui corroborent cette féconde hypothèse.¹¹⁵

Laut Bourget verfällt die Gesellschaft, wenn die einzelnen Mitglieder zu individuell werden und ihre Funktion nicht mehr erfüllen. Das verbildlichte er anhand der Metapher des verfallenden Organismus. Dieses ansteckende Verfahren der Vereinzelung widerspiegelt sich auch im oben beschriebenen Stil der *Décadence* und lässt sich als Synekdoche oder *pars pro toto* beschreiben, in der das Verhältnis zwischen *pars* und *toto* abgebrochen wird, weil das Ganze in Anlehnung an den Gesellschaftskörper ebenso wie letzterer verfallen ist. Andererseits erzeugt v. a. der durch das kultische Element der Dichtung ermöglichte Wunsch des Dichters, im panischen Sinn eins mit der Natur zu werden und sich in ihr Ganzes – ähnlich wie das Individuum in eine Masse – zu verstricken, die Sehnsucht nach einer Verbindung oder *Correspondance* mit dem Ganzen. Das Verfahren des Kults als *conditio sine qua non*, das aus Teilen ein Ganzes macht, weist Ähnlichkeiten zu den Zähmungsmethoden der katholischen Kirche auf, die sich anhand der Reliquien und der Vorstellung des *corpus mysticum* am besten veranschaulichen lassen. Die Reliquien weisen auf die heilige Verwandlung eines Objekts in etwas Göttliches hin und demonstrieren das von der christlichen Lehre verbreitete Wunder der Fleischwerdung der Hostie während der Eucharistie: die Reliquien stellen durch ihre Anwesenheit die Verbindung zwischen Körper (Teil) und Göttlichkeit (Ganzes) dar. Karl-Heinz Kohl schreibt in seiner Studie *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*:

¹¹³ Ebd., S. 638.

¹¹⁴ Vgl. dazu Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Palestra, Göttingen: 2006.

¹¹⁵ Bourget, S. 25. Nietzsches Beschreibung der Dekadenz in *Der Fall Wagner* lässt sich eins zu eins mit derjenigen Bourgets vergleichen: „Womit kennzeichnet sich jede literarische *décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr.“ (Nietzsche, „Der Fall Wagner“, in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Sechste Abteilung Dritter Band*, Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1969, S. 21)

Eine ausgefeilte theologische Lehre, die auf dem Boden des jüdischen Eingottglaubens und Totengedenkens entstanden war, der polytheistische Heroenkult der Antike und ein magischer Vorstellungskomplex, der zweifellos noch entschieden älter war, gingen im frühchristlichen Märtyrerkult eine synkretische Verbindung ein. Das spirituelle Gedenken an die Blutzugehörigen des frühen Christentums fand in der Verehrung ihrer Reliquien sein materielles Gegenstück.¹¹⁶

Wenn der Verfasser einerseits betont, dass die frühchristlichen Märtyrerfeste Eigenschaften des Heroenkults übernommen haben, weil in beiden Traditionen die Gemeinde sich am Grab des gefeierten Helden versammelt hat, um dort zu singen, zu beten und zu essen,¹¹⁷ lässt er andererseits einen substantiellen Unterschied zwischen beiden Kulturen unerwähnt: Der Totenkult der Antike wirkte weiterhin auch ohne die Anwesenheit des Körpers des Helden, während für die katholische Kirche eine solche Anwesenheit auch nur durch Körperteile wichtiger zu sein scheint. Dies kann als synekdochisches Verfahren gelesen werden, das die Politik der katholischen Kirche auf Mikroebene reproduziert: ein Teil steht für das Ganze. Damit der von den Gläubigen zerstückelte Körper seine Aura erhielt und er seine Weihung als Mittel zur Transzendenz bekam, wurde die Reliquie bei einer feierlichen Prozession getragen und dann in der Kirche zur Schau gestellt.¹¹⁸ Erst nach der Prozession und nach der Beisetzung im Altar wird der Körperteil zur Reliquie. Der performative Akt – die Prozession – erzeugt eine performative Wirkung. Wichtig ist, dass – wenn einerseits von einer Art synekdochischem Verfahren gesprochen werden kann – so doch andererseits das kirchliche Ritual dafür eingerichtet wurde, aus den Teilen wiederum ein gezähmtes Ganzes zu schaffen. Um mit Böhme zu argumentieren:

[...] so herrscht eine ontologische Teil-Ganzes-Beziehung, welche alles Einzelne zum *Pars-pro-Toto* macht. In Spuren, Relikten, Teilen, in einzelnen Dingen oder Lebewesen kann man durch magische Praktiken Anschluss finden ans Ganze und es für eigene Zwecke benutzen. Gerade die *Pars-pro-Toto*-Beziehung erweitert den Handlungs-Spielraum des Menschen, der dadurch wiederum aus Teilen das Ganze kreiert (*totum ex parte*).¹¹⁹

Überraschen darf nicht, dass in der zitierten Textstelle von Magie die Rede ist: Wenn man Magie als Ritual und das Ritual als performative Projektion einer Kraft nach Außen mit einem Verwandlungszweck versteht, dann ist die Verbindung zur Religion und zu ihren säkularisierten Formen bereits hergestellt. Die Geschichte des Christentums und sein grundlegender Vorstellungskomplex dieser Teil-Ganzes-Beziehung weist Ähnlichkeiten zu den vom Christentum bekämpften afrikanischen Fetischen auf, die in Böhmes Werk *Fetischismus und Kultur. Eine*

¹¹⁶ Karl-Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, Verlag C. H. Beck, München: 2003, S. 45.

¹¹⁷ Vgl. ebd. Um ein genaueres archäologisches Verständnis der Heroenkulte zu erlangen, ist die Lektüre David Boehringer, *Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit*, Akademie Verlag, Berlin: 2001, sehr zu empfehlen.

¹¹⁸ Vgl. Kohl, S. 46 und Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, rowohlt's enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg: 2006, S. 170.

¹¹⁹ Böhme, S. 234.

andere Theorie der Moderne deutlich werden.¹²⁰ Die beschriebene Praxis des *totum ex parte*, ‚aus den Teilen ein Ganzes zu schaffen‘, beschränkt sich allerdings in der Religion nicht nur auf die Reliquie, sondern gehört im Gegenteil zum Verständnis und Zusammenhang größerer Strukturen, wie etwa der Verbindung von Gläubigen und Priestern zu Gott. In diesem Komplex ist jeder Akteur als Teil einer größeren Struktur zu verstehen, die nicht zufällig *corpus mysticum* genannt wurde, dessen Kopf Christus ist, und dessen Repräsentant im Diesseits der Papst.¹²¹ Jeder Teil steht für einen größeren Zusammenhang oder für eine größere Entität, an der man zwar teilnehmen kann, ohne sich jedoch an ihre Stelle setzen zu dürfen. Jeder Akteur des religiösen Systems repräsentiert und stellt auf performative Weise diesen Mechanismus dar, der im Begriff des *corpus mysticum* symbolisiert ist: Der hier gemeinte Mystizismus besteht aus der Verbindung zwischen Teil und Ganzem oder Einzelnem und Gott, deren Wiederholung auf verschiedenen Ebenen – auf denjenigen der Gläubigen, der Reliquien, der Priester, der Bischöfe und der Päpste – eine Art Identität erzeugt.¹²²

Der Mystizismus und die Sakralisierung der Kunst in der literarischen Dekadenz lassen sich auch als Versuche lesen, durch ein Ritual (*totum ex parte*) die verlorene Verbindung zwischen *pars* und *toto* wiederzufinden, die laut Bourget die Dekadenz definiert und das *corpus mysticum* der Gläubigen hingegen als gezähmte Masse ausmacht. Nun gelangt der Einzelne in der Abgrenzung paradoxerweise zu einer – dank dem Kult – gezähmten Massenerfahrung.¹²³ Zudem abstrahiert Paul Bourget in seinem Text *L'analyse de l'amour dans Baudelaire*, der in den bereits zitierten *Essais de psychologie contemporaine* zu finden ist, die religiöse Sensibilität vom religiösen Glauben und beobachtet, dass das Individuum allgemein oft dazu tendiert, sein nicht mehr auf Gott gerichtetes Erlösungsstreben auf Objekte oder – verallgemeinert – auf Geschöpfe zu projizieren.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 188 f.

¹²¹ Vgl. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, S. 206.

¹²² Diese Identität ist durch die Verwendung des Körpers – sowohl als Metapher als auch konkret materialisiert wie etwa in Form einer Reliquie – dargestellt; metaphorisch gemeint ist nicht nur das Wort Gottes durch Jesus Geburt Fleisch geworden, vielmehr hat die Kirche diese Fleischwerdung noch deutlicher veranschaulicht. In der Verwendung des Begriffs des Körpers für die Bezeichnung der Gläubigen kann man auf Makroebene eine Identität mit dem Reliquienvorstellungskomplex herstellen: In beiden Fällen steht ein Körperteil für den ganzen Körper. Die Eucharistie, das grundlegende Sakrament des katholischen Gottesdienstes, weist ähnliche Züge auf: Das Brot wird durch das Ritual zum *Corpus Christi*, der wiederum vom Gläubigen im Akt des Essens einverleibt wird. Das symbolisiert wiederum auf Mikroebene die Möglichkeit der Teilnahme am Ritual für jeden Einzelnen und damit seine Einbindung ins Ganze.

¹²³ An dieser Stelle möchte ich eine Gemeinsamkeit der katholischen Kirche mit den Künstlern der Dekadenz erwähnen. Genauso wie die Kirche die Fetische bekämpft, selbst aber zu einer fetischistischen Struktur neigt, verachten die Künstler der Dekadenz die Masse, obwohl ihre Vereinzelung auf Ähnlichkeiten zum verlorenen Individuum in der Masse fußt. Außerdem möchte ich vorwegnehmen, dass ‚Panismus‘ (die Erfahrung des Individuums in der Natur) und Panik (Angstzustand der Masse) im Adjektiv ‚panisch‘ zusammenfinden, was bereits auf der Ebene des Worts bestätigt, dass Abgegrenzte und Masse sich wechselseitig bedingen. Ausführlich diskutiert wird dies im Unterkapitel 3.2.1 (besonders in „Tod als Lebenserfahrung: Die Genesung als Intermezzo“) dieser Arbeit.

Si l'homme n'a plus le même besoin intellectuel de croire, il a conservé le besoin de sentir comme aux temps où il croyait. Les docteurs en mysticisme avaient constaté ces permanences de la sensibilité religieuse dans la défaillance de la pensée religieuse. Ils appelaient aussi culte de latrie, - *idolatrie*, d'où *idolatrie*, l'élan passionné par lequel l'homme reporte sur telle ou telle créature, sur tel ou tel objet, l'ardeur exaltée que se détourne de Dieu. On peut citer de Baudelaire d'étranges exemples de ce culte; ainsi l'emploi d'une terminologie liturgique pour s'adresser à une maîtresse et célébrer une volupté [...].¹²⁴ (Hervorhebung im Original)

Die Idolatrie, von der in Bourgets Text in Bezug auf Baudelaire die Rede ist, ist auch in der katholischen Religion und v. a. im Gottesdienst und in der Verehrung der Bilder und der Statuen präsent.¹²⁵ Sie ist primär – wie in den Studien Le Bons und Sigheles deutlich wurde – eine der Masse zugeschriebene Eigenschaft. Diesbezüglich scheint die Schlussfolgerung naheliegend, dass das Ritual sich allgemein aus einem sowohl performativen als auch ästhetischen Charakter entwickelt. Ästhetik und Politik bilden das grundlegende Fundament des religiösen Glaubens: Einzelne werden zur Gemeinde bzw. zu einem unsichtbaren und mithin nicht gefährlichen, auf Ordnung hinweisenden Körper. Durch den Glauben und seine Riten werden die Dinge bzw. die Menschen erhöht, indem ihnen eine neue Bedeutung zugeschrieben wird.¹²⁶ Wenn der Glaube fehlt, kann von rein ästhetischer Erhöhung gesprochen werden oder von Gefühlsprojektion auf ein drittes Element, das den Abgetrennten lediglich zum Priester der Schönheit macht. Der Unterschied ist jedoch, dass der Abgetrennte im Unterschied zum Priester (*christomimētēs*) die Verbindung zum Volk und zur Gesellschaft verloren hat und sich dem Ritual zuwendet, um ein neues Ganzes zu finden, das die Natur darstellt und an dem er mystisch oder synekdochisch teilhaben kann. Da jedoch dieses kultische Verfahren nicht zugunsten einer gesellschaftlichen Wendung – (Re-)Aktion – ausgenutzt wird, die aus der Krise eine Wende hätte machen können, verwandelt sich dieses erstmal in ein Symptom derselben.

2.3 Die (Re-)Aktion auf den Verfall wird zu Kritik

Das Verfallen der (Re-)Aktion in (Re-)Aktivismus stellt einerseits ein Paradox dar, andererseits steckt in diesem Paradox das *kritische* Potential aus dem Verfall eine Wende zu machen. Interessanteweise steht der Topos der Krise nicht nur mit Entscheidung und Abtrennung, sondern auch mit Kritik in engem Zusammenhang.¹²⁷ Schon im vorherigen Unterkapitel wurde erwähnt, dass im medizinischen Bereich gerade die Ausscheidung des krankmachenden Teils als der wichtigste Moment (‚Bewegung‘) der Krise gilt, weil *nur* dieser das Urteil über die

¹²⁴ Bourget, S. 9.

¹²⁵ Vgl. Böhme, S. 167.

¹²⁶ Dieses Verfahren gilt ja auch für die Masse, weil in der damaligen Zeit der Gedanke herrschte, dass die Masse durch Riten gezähmt werden kann. Die Zähmung der Masse ist ja das Verfahren schlechthin, um sie wieder in das Soziale einzuverleiben.

¹²⁷ Vgl. Orth, „Krise“, in Bermes, Dierse (Hrsg.), *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, S. 153.

Wende möglich macht.¹²⁸ Es wurde gezeigt, dass sowohl in der Herleitung der *Décadence* aus dem Lateinischen als auch im Verständnis derselben als Krise eine Bewegung enthalten ist und dass metaphorisch unter der Ausscheidung sowohl die Bewegung der Abtrennung der Künstler als auch die der Masse verstanden werden kann. Da aber die Entscheidung der (Ab-)Trennung in Anlehnung an den Verfall des Gesellschaftskörpers verfallen ist und nicht zur Wende gebracht wurde, setzt sich nun die Kritik oder die (Re-)Aktion dagegen ein. Infolgedessen kann gesagt werden, dass das Urteil der *kritischen* Einzelnen bezüglich des Verfalls des Gesellschaftskörpers, das nur nach der Abtrennung möglich ist, doch negativ ausfällt und deswegen eine neue Entscheidung, Bewegung oder (Re-)Aktion fällig wird, um den verfallenden Gesellschaftskörper zu heilen.

Einer der stärksten Kritiker der Dekadenz ist zweifellos Nietzsche gewesen. Im Vorwort zu *Der Fall Wagner* liest man diesbezüglich:

Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*: nur daß ich das begriff, nur daß ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen.¹²⁹

Das Zugeständnis Nietzsches, dass er genauso wie Wagner zur Epoche der *Décadence* gehöre und deswegen selbst ein *décadent* sei, ist nicht nur auf das tautologische Faktum zurückzuführen, dass beide Zeitgenossen waren. Vielmehr sind die Zugehörigkeit zu einer Zeit der Krise und die (Ab-)Trennung der Einzelnen nötig, um den *kritischen* Blick verschärfen zu können und ein Urteil zu bilden. Daraus kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass das Kritikpotential der Zeit eben nicht in der Zugehörigkeit zur Epoche zu finden ist, die Nietzsche interessanterweise nicht verleugnet. Vielmehr scheint es in der Tatsache zu liegen, dass zusammen mit dem Verfall und mit der durch den Verfall verursachten Verschiebung der Werte, die von Künstlern kultiviert und zelebriert wurden, auch die anfängliche (Re-)Aktion verfallen ist. Krise und Kritik teilen sich interessanterweise das Adjektiv ‚kritisch‘¹³⁰ und gerade diese Gemeinsamkeit spiegelt sich in den Positionen Nietzsches und Wagners der eigenen Epoche gegenüber wider: Der eine äußert die Kritik und der andere ist, ähnlich wie Baudelaire, zum Symptom der Krise geworden. Diesbezüglich lohnt sich ein genauerer Blick auf das Ende des Vorworts:

Mein größtes Erlebnis war eine *Genesung*. Wagner gehört bloß zu meinen Krankheiten. [...] Ich verstehe es vollkommen, wenn heut ein Musiker sagt: „ich hasse Wagner, aber ich halte keine andere Musik mehr aus“. Ich würde aber auch einen Philosophen verstehen, der

¹²⁸ Vgl. Frey, „Zeichen – Krisis – Wahnsinn“, in Heinen, Nehr (Hrsg.), *Krisen des Verstehens um 1800*, S. 116.

¹²⁹ Nietzsche, „Der Fall Wagner“, in *Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe Sechste Abteilung Dritter Band*, S. 3.

¹³⁰ Vgl. Orth, „Krise“, in Bermes, Dierse (Hrsg.), *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, S. 153. Hier spezifiziert der Autor, dass diese Gemeinsamkeit der deutschen Sprache angehört. Jedoch kann dasselbe für die italienische Sprache festgestellt werden. *Crisi* und *critica* teilen sich im Italienischen ebenso wie im Deutschen das Adjektiv *critico*, das man sowohl mit ‚kritisch‘, als auch mit ‚Kritiker‘ übersetzen kann.

erklärte: „Wagner *resümiert* die Modernität. Es hilft nichts, man muß erst Wagnerianer sein ...“¹³¹ (Hervorhebung im Original)

Nietzsche setzt Wagner mit einer Krankheit gleich, von der er zuerst geheilt werden musste. Hierdurch wird klar, dass die Wende der Krise, die die *Décadence* zunächst als Verfall und nun als krankhaft darstellt, nicht von außen kommen soll. Vielmehr musste die Krankheit von den Abgetrennten zunächst einverleibt und geheilt werden, um dann den verfallenden Gesellschaftskörper durch (Re-)Aktion bzw. durch Kritik, statt mit (Re-)Aktivismus heilen zu können. Obige Textstelle: ‚man muß erst Wagnerianer sein‘ verweist auf die Notwendigkeit, sich zunächst die Symptome der Dekadenz als Verfall anzueignen, um sich daraufhin dagegen wehren zu können. Die Dekadenz als Epoche wird also nicht grundsätzlich abgelehnt, sondern vielmehr spezifisch die *Décadence* als (Re-)Aktivismus bzw. als Symptom des Verfallens.

Die paradoxe Tatsache, dass die Abgrenzung der elitären Künstler auf Ähnlichkeiten auf eben den Aspekten fußt, von denen sie sich abzugrenzen versuchen (Verfall, Krankheit, Idolatrie, Masse usw.), enthüllt das politische Potential der allgemein als apolitisch geltenden Dekadenz: Der Künstler kann als Held zur Gesellschaft zurückkehren und das Ritual der Kunst auf eine Wirkung auf die Masse ausrichten, statt diese auf reinen Selbstgenuss (*l'art pour l'art*) zu reduzieren. Das 1897 erschienene Werk Tolstois *Was ist Kunst?* ist für diese Analyse besonders interessant:

Um die Kunst genau zu definieren, muß man vor allem aufhören, sie als Mittel zum Genuß anzusehen, und muß sie vielmehr als eine der Bedingungen des menschlichen Lebens betrachten. Wenn wir die Kunst so betrachten, sehen wir, daß sie eines der Mittel für die Einigung der Menschen untereinander ist. Jedes Erzeugnis der Kunst bewirkt, daß der Empfangende in eine gewisse Beziehung zu dem tritt, der das Kunstwerk geschaffen hat oder schafft und mit allen denjenigen, die gleichzeitig mit ihm, vor oder nach ihm den künstlerischen Eindruck empfangen haben oder empfangen werden. [...] Die Eigentümlichkeit aber dieses Mittels der Gemeinschaft, die es von der Gemeinschaft durch das Wort unterscheidet, besteht darin, daß durch das Wort ein Mensch dem andern seine Gedanken mitteilt, durch die Kunst aber teilen die Menschen einander ihre Gefühle mit. Die Wirkung von Kunst ist darauf begründet, daß der Mensch, indem er durch das Gehör oder das Auge die Gefühlsäußerungen eines anderen Menschen empfängt, fähig ist, dasselbe Gefühl, das der Mensch, der sein Gefühl äußert, empfand, nachzuempfinden. [...] Eben auf dieser Fähigkeit der Menschen, von den Gefühlen anderer Menschen angesteckt zu werden, basiert auch die Wirkung von Kunst.¹³²

Im vorherigen Unterkapitel wurde bereits Valéry's Zitat hinsichtlich des Paradoxalen an der Vereinzelung in Bezug auf die Zivilisation wiedergegeben, nach dem der Mensch in Wildheit verfällt. Tolstois Verständnis der Kunst als Mittel, um die Menschen näher aneinander zu binden, scheint einen Ausweg aus der ‚barbarischen‘ Vereinzelung darzustellen. Dieser lässt sich auch insofern an die Theorien der Zeit über die Masse anknüpfen, als Masse und Publikum

¹³¹ Nietzsche, „Der Fall Wagner“, in *Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe Sechste Abteilung Dritter Band*, S. 4.

¹³² Leon Tolstoj, *Was ist Kunst?*, Eugen Diederichs Verlag, München: 1993, S. 72 f.

nicht ganz voneinander abgelöst sind. Zudem geht es auch bei Tolstoi um das, was Sighele Imitationsdrang nennt und darum, was allgemein Ansteckungslogik genannt wird.

Wenn es tatsächlich stimmt, dass der sogenannte Aufbruch der Masse sowie die literarische Dekadenz als (Re-)Aktivismus zu den Symptomen der Krise zählen, dann wird klar, dass die literarische Dekadenz sowie die Masse aufgrund ihres Vergesellschaftungspotentials doch durch eine *kritische* (Re-)Aktion, die von den Künstlern selbst begonnen werden kann, zu einer Wende führen können. Obwohl beide Phänomene (abgetrennter Künstler und Masse) jenseits des Gesellschaftlichen liegen bzw. sich zunächst außerhalb der Gesellschaft konstituieren, können beide im Sinne des gesellschaftlichen Fortschritts als Schritte betrachtet werden, die es hinter sich zu bringen gilt, um dann wieder in die Gesellschaft einverleibt zu werden. Das kann allerdings nur geschehen, wenn der Künstler die der Masse unterliegende Ansteckungslogik zu seinem Vorteil ausnutzt und die Kunst mit ihren kultischen Zügen auf die Wirkung der Masse im Sinne von Zähmung richtet. Dann macht er aus ihr ein Publikum, das sich mit dem Dichter im freudschen Sinne identifiziert.

Die Rückkehr des von seiner Krankheit geheilten Dichters zur Gesellschaft und sein Versuch, die Masse zu heilen bzw. zu zähmen, scheinen zwei Bewegungen zu sein, die sich der Metapher Bourgets der Dekadenz als krankender Körper, in dem die einzelnen Mitglieder zu individuell werden und ihre Funktion nicht mehr erfüllen, entgegensetzen. Das heißt jedoch nicht, dass die Dekadenz lediglich abgelehnt wird, sondern vielmehr, dass mit der Dekadenz als (Re-)Aktion der Verfall eben nicht affirmiert und zelebriert, sondern bekämpft wird. An dieser Stelle soll vorweggenommen werden, dass die in dieser Arbeit zu untersuchenden Autoren Gabriele D'Annunzio und Hugo von Hofmannsthal nicht nur die Kritik der *Décadence* gemeinsam haben, die sie – ähnlich wie Nietzsche – als die ihnen zugehörige Epoche affirmieren und zugleich kritisieren. Vielmehr schreiben sie auch der Kunst – ähnlich wie Tolstoi – eine besondere Wirkung zu, die es ihnen dann ermöglicht, sich der Masse als Helden zuzuwenden.

In diesem Zusammenhang ist die Frage aufzuwerfen, warum der Dichter nicht als Priester, sondern als Held zur Gesellschaft zurückkehrt. Zunächst sei auf das Vorwort des Sammelbandes *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden* hingewiesen, in dem man bezüglich des Helden liest:

Unabhängig von der Frage nach dem Glückseligkeitsgrad einer Gesellschaft zeigt das permanente Festhalten an heroischen Vorstellungen, dass Heldenbilder konkrete gesellschaftspolitische und soziale Funktionen erfüllen. Prinzipiell dienen sie der physischen, psychischen oder auch ethischen *Orientierung*, indem sie modellhaft in Aussicht stellen, welche

Extremleistungen die Gattung Mensch zu erreichen in der Lage ist. Ihre Außerordentlichkeit liegt in der Grenzüberschreitung zum Außergewöhnlichen, deren Faszinationskraft die Nachahmung des Helden befördert.¹³³ (Hervorhebung im Original)

Während der von der Gesellschaft abgetrennte Künstler in die synekdochische Struktur der Kirche und der Korporationen allgemein (ver-)fällt, verkörpert hingegen der zur Gesellschaft zurückgekehrte Held hypostatisch Werte, die für die Gesellschaft nachahmungswürdig sind und die zur Wende der Krise führen können. Allgemein scheint es auf den ersten Blick logisch, dass in der Zeit der Masse und des Publikums speziell ein Held, mit dem allgemein auch die Charaktere eines Romans bezeichnet werden, und damit ‚mehr‘ als ein Priester nötig ist.¹³⁴

Die Helden der Antike – genauso wie die Herrscher nach Kantorowicz – können als Darsteller oder Konkretisierung des Strebens für die noch nicht erreichten Wünsche der Gemeinschaft gesehen werden. Außerdem lässt sich ihre Stellung zwischen Göttern und Menschen auch an ihrem Kult zeigen, der Eigenschaften des Totenkults und des Götterkults vereinigt.¹³⁵ Hinzugefügt werden muss jedoch, dass der Begriff des Heros viel schwieriger als der des Heiligen oder des Märtyrers eindeutig einzuordnen ist:

¹³³ Nikolas Immer, Maren van Marwycz (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, transcript Verlag, Bielefeld: 2013, S. 11 f.

¹³⁴ Es wird im Laufe dieser Arbeit deutlich werden, inwiefern Fiktion eine ausschlaggebende politische Rolle spielt. Diesbezüglich möchte ich den Leser auf die sehr gelungene Studie von Irene Chytraeus-Auerbach, *Inszenierte Männerträume: eine Untersuchung zur politischen Selbstinszenierung der italienischen Schriftsteller Gabriele D'Annunzio und Filippo Tommaso Marinetti in der Zeit zwischen Fin-de-Siècle und Faschismus*, Die blaue Eule, Essen: 2003, verweisen. Obwohl sie in der Einleitung ihrer Studie ihre Arbeit explizit als interdisziplinär fasst (vgl. ebd., S. 7-9), ist es für meine eher literaturwissenschaftliche Forschung trotzdem gewinnbringend, sich mit ihren Thesen auseinanderzusetzen, weil die „zentrale These der Arbeit lautet, dass mit der Entstehung und Etablierung der Massenmedien völlig neue Inszenierungsräume nutzbar wurden, die die Entwicklung eines neuen, massenwirksamen politischen Stils begünstigt haben und es zugleich möglich machten, individuelle Lebensentwürfe über die Grenzen des Bereichs der Kunst und Literatur hinaus zu transportieren.“ (Ebd., S. 10) Meine Arbeit wird sich insofern von derjenigen Auerbachs unterscheiden, als zunächst Gabriele D'Annunzios und Hugo von Hofmannsthals Werk und weniger ihre Biographien verglichen werden. Mein Fokus wird eher auf ihren Romanen, Dramen sowie auf ihrer frühen, dem *kritischen* Ästhetizismus zugehörigen Phase liegen, welche als Weg zur Hinwendung zur Masse und schließlich zur Selbstdarstellung als Held für politische Zwecke betrachtet werden. In Chytraeus-Auerbachs Studie spielt die Masse eine marginale Rolle, während ich Autor und Masse annähern werde, um die eigene Selbstdarstellung als Held der jeweiligen Autoren hervorzuheben, welche – wie im Beitrag von Jesko Reiling, „Der Auftritt des Helden. Zu einem konstitutiven Aspekt des Heroismus seit dem 19. Jahrhundert“, in Immer, van Marwycz (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus*, S. 173-197, deutlich wird – ab dem 19. Jahrhundert immer an die Perspektive der öffentlichen Wahrnehmung gebunden ist (vgl. Reiling, in ebd., S. 173).

¹³⁵ Vgl. Boehringer, S. 37-46. Außerdem empfehle ich den Beitrag von Matthäus Heil „Heroen. Halbgötter aus dem antiken Griechenland“, in Immer, van Marwycz (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus*, S. 29-48. Heil schreibt, dass auch die Etymologie des Wortes ‚herōs‘ nach wie vor unklar ist. Im Gebrauch waren folgende Bedeutungen: „Kämpfer, Anführer oder Herrscher. Zugleich bezeichnete es Wesen, die zwischen Göttern und Menschen standen oder als eine Art Lokalgott verehrt wurden; auch historische Persönlichkeiten wie der Spartanerkönig Brasidas konnten in diesen Rang aufrücken.“ (Heil, in ebd., S. 31) Sowohl für die heroisierten Kriegsgefallenen der Antike, als auch für die Märtyrer der christlichen Tradition ist der Körper als Leib und Leid von zentraler Bedeutung; jedoch ist trotz der Ungewissheit der Befunde über die Bräuche der Heroenkulte nirgendwo von zerstückelten, zur Schau gestellten Körpern die Rede. Boehringer beschreibt den Heroenkult als „gesteigerte[r] Totenkult“ (Boehringer, S. 40). Relevant für die Untersuchungen der Gemeinsamkeit zwischen Heiligen und Helden ist auch Kantorowicz' Hinweis auf den religiösen Begriff der *caritas*, die vom Staat übernommen und schließlich vom Humanismus säkularisiert und glorifiziert wird, um das Sterben für die Heimat zu rechtfertigen (vgl. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, S. 248 f.). Kantorowicz berücksichtigt jedoch nicht, dass die Anfänge der Gemeinsamkeit zwischen Märtyrer und Helden weiter zurückliegen.

Homer formt den Heros ganz konsequent als Gestalt ohne religiöse Bedeutung. Später übertrug man den Begriff „Heros“ auf andere Gestalten der fernen Vergangenheit, auch solche, die kultisch verehrt wurden. [...] Den Heros stellte man sich als einen Menschen früherer Zeiten vor. Diese Vorstellung wurde so bestimmend, daß man sogar Gestalten wie Helena ein Grab andichtete. Wenn man sich nun die Überlieferung seit dem 5. Jh. ansieht, wird das Bild des Heros sehr viel komplexer und uneinheitlicher. Sowohl „kleine Götter“ als auch heroisierte Menschen fielen unter den Begriff „Heros“. ¹³⁶

Die von der katholischen Kirche geförderte Veranschaulichung des Geistlichen durch Körperteile, deren Synekdoche eine intrinsische Eigenschaft für größere Komplexe darstellt, ist in den Heldenkulten nicht anwesend. Das mag einerseits daran liegen, dass die verehrten Helden oft zur Legende und nicht immer zur Geschichte gehörten. Außerdem waren interessanterweise die Helden und die mit ihnen verbundenen Kulte für die Einheit der Polis in einem hypostatischen Verhältnis (also als Konkretisierung von abstrakten Werten) zuständig: Im Kult und in der Vollbringung des Opfers am Altar ist die Konkretisierung der Identität der Einwohner zu verorten. Boehringers Ausgangsthese ist, dass die Kulte dazu beitrugen, den Einwohnern der Polis ein Gefühl von Einheit, Identität und Besonderheit zu vermitteln. ¹³⁷

Um nochmal zum Unterschied zwischen synekdochischem und hypostatischem Verfahren der katholischen und der heidnischen Kulte zurückzukehren, möchte ich in diesem Zusammenhang den Akt des Opfers miteinbeziehen. Die Tötung des Opfertiers scheint ein gemeinschaftlicher Akt zu sein, der die vom Kult angestrebte Einheit der Einwohner auf performative Weise darstellt und gleichzeitig konkretisiert. Im Akt dieser Tötung steckt einerseits die theatralische und auch performative Wiederholung des Todes des Helden oder der von ihm ausgeführten Tötungshandlung, die ihn zum Helden machte; andererseits wirkt die Einverleibung des Tiers durch das gemeinsame Verspeisen des Opfers und das Trinken seines Bluts als körperliche Veranschaulichung bzw. hypostatische Konkretisierung des Rituals als Bindung für die Gemeinschaft. ¹³⁸ Die Einverleibung des Opfers in den Heldenkult definiere ich auch wegen der tatsächlichen Tötung des Tiers und der körperlichen Anwesenheit der ganzen Polis als hypostatisch. Hierin kann man auch eine kathartische Funktion für die Gemeinschaft lesen. Wie wir sehen werden, bemühen sich die in dieser Arbeit zu analysierenden Künstlerhelden, der aus der Krise und daraufhin aus dem Verfallenen generierten Anarchie politische Ordnung entgegenzusetzen. Sie tun dies mithilfe des Theaters als Ritual.

¹³⁶ Boehringer, S. 30 f.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 22. Boehringer verdeutlicht diese These v. a. am Beispiel von Hesiod und Platos *Nomoi*, wo sehr deutlich zu lesen ist, dass der Kult eine starke politische Funktion innehatte (vgl. Herodot 8, 144,2, Übersetzung J. Feix und Plato, *Nomoi* 771 c-e Übersetzung K. Schöpsdau, in ebd., S. 21).

¹³⁸ Im Fall der katholischen Kirche ist das Verfahren der Einverleibung des *Corpus Christi* eher synekdochischer Natur bzw. *totum ex parte*, weil die verschiedenen, vom Priester zerstückelten Hostien einzeln als ganzer Körper gelten und die Vorstellung erzeugen, dass jeder sich als Angehöriger eines Ganzen fühlt, das allerdings in seiner Totalität nicht zum Vorschein kommt.

Theater, Kult und Politik sind drei Instanzen, die in enger Verbindung zueinander stehen. Wie in den Massenstudien deutlich wurde, wird gerade das Theater als Mittel schlechthin für die Suggestion der Masse etabliert. Es ist kein Zufall, dass auch in Griechenland das Theater eine zugleich politische als kultische Institution war. Durkheim schreibt bezüglich der wesentlichen Funktion des Kultes als Erneuerung und Veranschaulichung der sozialen Solidarität der Gemeinschaft:

Es kann keine Gesellschaft geben, die nicht das Bedürfnis fühlt, die gemeinschaftlichen Gefühle und Gedanken, die ihre Einheit und ihren Charakter ausmachen, in regelmäßigen Abständen zu erneuern und zu festigen. Diese moralische Erneuerung kann nur mit Hilfe von Treffen, Versammlungen und Kongregationen erreicht werden, in denen die Einzelnen eng miteinander vereinigt sind und gemeinsam ihre gemeinsamen Gefühle bestärken. Daher gibt es Zeremonie, die sich durch ihren Gegenstand, durch die Ergebnisse, die sie erzielen, und durch die Verfahren, die dort angewendet werden, ihrer Natur nach nicht von den eigentlichen religiösen Zeremonien unterscheiden.¹³⁹

Das Verfahren, Geistliches bzw. Unsichtbares mithilfe eines dritten Mittels zu veranschaulichen, das schon ausführlich in Bezug auf die Reliquien beschrieben wurde, scheint jedoch weiterhin eine Bedingung für den Wandel sakraler in politische Begriffe zu sein. Die Anleihen aus sakralem Vokabular für politische Zwecke finden ihr materielles Äquivalent in der Übernahme von Objekten, die die Macht auf sakraler und politischer Ebene darstellen und ‚objektivieren‘. Die Gleichsetzung des Herrschers mit Gott oder – mit Kantorowicz gesprochen – seine Eigenschaft als *christomimētēs* ist gerade ein Beispiel dafür,¹⁴⁰ aus dem auch die Idee der Unsterblichkeit des Königs hergeleitet ist.¹⁴¹ Diese wird nämlich vor seiner Beerdigung durch Kulte veranschaulicht. Der Körper des Herrschers wird, wie der Körper Jesu, der durch seine Person ein Ganzes darstellte, auch nach dem Tod als Ganzes verehrt. Dies bewahrt seine Bedeutung für die Bindung der Gemeinschaft. Wir finden in diesen Ritualen keine Zerstückelung des Leichnams wie bei den Märtyrern. Stattdessen betrifft die Fetischisierung beinahe ausschließlich die Objekte der Macht. Ein ähnliches Verfahren betrifft die Helden der Antike, innerhalb dessen eine Person oder die Legende einer Person als Bindung für das Volk angesehen wird und diese Bindung wird durch Kulte erneuert.¹⁴²

¹³⁹ Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, in Boehringer, S. 20.

¹⁴⁰ Vgl. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, S. 338.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 409.

¹⁴² Vgl. Böhme, S. 255 f. Vorweg sei zunächst angemerkt, dass Böhme den Fetischismus als grundlegendes Merkmal der Gesellschaft sieht und hierüber auch die charismatischen Herrschaften des 20. Jahrhunderts in Bezug auf die Masse erklärt. Ich bin mit ihm einig, was seine Vorstellung des Kults und der Wichtigkeit der an ihn gebundenen Machtsymbole für die Erneuerung des Charismas des Herrschers angeht (vgl. ebd., S. 271), nicht jedoch mit seiner These über die Fetischisierung des Führers als Bindung für die Masse (vgl. ebd., S. 56). Es muss zwischen dem Körper des Führers und den Objekten der Macht als Gemeinschaftsfetische unterschieden werden. Hierfür jedoch scheint Böhmes Analyse zwar interessant, aber nicht befriedigend. Für die Analyse der Rolle des zum Anführer gewordenen Dichters als Bindung für die Masse werde ich einen massenpsychologischen Ansatz bevorzugen, deren Theorie in der Zeit der von mir zu analysierenden Autoren entstanden ist.

Warum ein solches Verfahren für die Konturierung der Kontinuität zwischen Ästhetizismus, *Décadence* sowie für die heroische Hinwendung zur Masse durch das Drama mit kultischen Zügen der zwei zu untersuchenden Autoren wichtig ist, wird in den nächsten Kapiteln diskutiert. Zunächst soll nochmals betont werden, dass der Kult des Herrschers – wenngleich er in seinen performativen Formen religiöse Eigenschaften aufweist – trotzdem das hypostatische Verfahren behält, das als charakteristisch für die Heroenkulte definiert wurde.

Um zum Schluss ein letztes Mal zurück zum Thema dieses Unterkapitels zu kommen, möchte ich Roger Bauer zitieren, der bezüglich des Sakralen und des Heroischen in der *Décadence* schreibt:

[S]akralisierung der Poesie und Heroisierung des Poeten, dieser zeitgleiche Doppelprozeß kann nur diachronisch und auf zwei parallel zueinander stehenden Ebenen dargestellt werden.¹⁴³

Er sieht im bereits zitierten Werk Tolstois *Was ist Kunst?* die definitive Ablehnung der Dekadenz.¹⁴⁴ Ich werde hingegen ein synchronisches Analyseverfahren vorschlagen, in dem das Sakrale als Zähmungsmethode der Masse für politische Zwecke beibehalten wird. Der Dichter hebt die verfallene Aureole Baudelaires auf, setzt sie auf und tritt – analog zum Verständnis Burckhardts bezüglich der Größe des Individuums, die sich gerade in der Opposition zwischen Einzelem und vielen zeigt –¹⁴⁵ vor die Masse als Held, der dieser Identifizierungsgefühle vermittelt. So stiftet er zunächst ein Publikum und schließlich ein Kulturvolk. Dieses Verfahren lese ich nicht als unvereinbar mit der Dekadenz als Symptom der Krise, sondern vielmehr als direkte (Re-)Aktion bzw. als Verwirklichung des politischen Potentials eben dieser. Dieses Potential kann erst dann wahrgenommen werden, wenn man die Krise *kritisch* vom Standpunkt der (Ab-)Trennung beurteilt.

¹⁴³ Bauer, S. 10.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 18.

¹⁴⁵ Vgl. Jacob Burckhardt, in Reiling, „Der Auftritt des Helden. Zu einem konstitutiven Aspekt des Heroismus seit dem 19. Jahrhundert“, in Immer, van Marwycz (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus*, S. 176 f. Der Autor zitiert in diesem Beitrag auch Christian Begemanns Aufsatz, „Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts“. Der Aufsatz ist in der *Deutsche[n] Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* 58 auf S. 74-110 zu finden. Ich zitiere Begemann nach Reilings Paraphrase: „Indem Burckhardt das Heroische an große Affekte koppelt, schreibt er sich in die rhetorisch-poetologische Tradition des Erhabenen ein. Die ursprünglich rhetorische Kategorie, die in der Antike einen hohen Stil bezeichnete, der beim Zuhörer heftige Gefühle wecken sollte, wandelte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu einer ontologischen Kategorie, die sowohl der Natur als auch dem Menschen zugeschrieben wurde und eine außergewöhnliche Erscheinung bezeichnet.“ (Reiling, in Immer, van Marwycz (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus*, S. 177 f.) Sowohl die Abgrenzung von der Masse als auch die Hinwendung zu ihr als Orator und als Held vonseiten des Dichters hat – wie ich in den nächsten Kapiteln meiner Studie zeigen werde – viel mit dem Erhabenen und mit seinen Erweiterungen zu tun. Für die Kontinuität zwischen dem Sakralen und dem Heroischen empfehle ich außerdem die Lektüre Vittorio Vettoriss Studie, *D’Annunzio e il mito del Superuomo*, Accademia casentinese di lettere, arti scienze ed economia, Roma: 1981. Obwohl seine Studie dem Autor D’Annunzio gewidmet ist, schreibt er im ersten Kapitel allgemein über die Entstehung des ‚Superuomo‘, der gleichzeitig das Sakrale und das Heroische vereinigt (vgl. ebd., S. 15-18).

3 Literarische Dekadenz als Kritik:

Gabriele D'Annunzio und Hugo von Hofmannsthal

Im vorherigen Kapitel wurde allgemein von der Dekadenz als Symptom – (Re-)Aktivismus – und als Kritik – (Re-)Aktion – gesprochen. Im Folgenden möchte ich mithilfe genauer Lektüren aufzeigen, wie die Einordnung der hier zu analysierenden Autoren in die *Décadence* im Sinne Nietzsches eine Möglichkeit darstellt, die eigene Epoche vom Standpunkt der (Ab-) Trennung *kritisch* zu beobachten. Die Kunst wird so anstatt als Vehikel eines rein selbstbezüglichen Genusses vielmehr als Wirkmacht auf die Masse verstanden. Es wird nun gezeigt, wie die (Ab-)Trennung beider Autoren vom Gesellschaftskörper sowie ihr *kritischer* Blick ihren Weg als Helden im Zuge einer Massenhinwendung vorbereitet hat.

3.1 Das Interesse D'Annunzios an der Masse

Die mehrmals angesprochene Bewegung der (Ab-)Trennung des Künstlers von der Gesellschaft und von der Masse, die ich als symptomatisch für die Dekadenz als Krise beschrieben habe und die gleichzeitig notwendig ist, um aus der Krise eine Wende zu machen, lässt sich anhand von D'Annunzios Leben und Werk exemplarisch zeigen. Scipio Sighele bemerkt zurecht die nicht zu unterschätzende Rolle der Masse in D'Annunzios Werk und widmet diesem Thema sowohl ein Kapitel in seinem Werk *L'intelligenza della folla*¹⁴⁶ als auch in einem Aufsatz in *Nuova Antologia di Lettere, Scienza ed Arti*,¹⁴⁷ in dem er die Tragödie *La Nave* als wunderbare Intuition der Massenpsychologie feiert.¹⁴⁸ Ein interessantes Urteil über das Verhältnis D'Annunzios zum Begriff der Masse findet man in dem entsprechenden Kapitel in Sigheles *L'intelligenza della folla*. Hier stellt er zunächst allgemein die zwischen Geringschätzung und Begehren

¹⁴⁶ Vgl. Sighele, *La folla e Gabriele D'Annunzio*, S. 73-77.

¹⁴⁷ Vgl. Sighele, „La psicologia della folla nella ‚Nave‘ di Gabriele D'Annunzio“, in *Nuova Antologia di Lettere, Scienza ed Arti*, S. 279-292.

¹⁴⁸ Vgl. Sighele, in ebd., S. 292.

Sighele beschreibt in diesem Aufsatz die Neuigkeit dieser Tragödie der vorherigen Werken D'Annunzios gegenüber (vgl. ebd., S. 279). Ich gebe hier seine Äußerung in Übersetzung wieder: „Bis jetzt hatte der Dichter der *Francesca da Rimini*, der *Figlia di Jorio* und der *Fiaccola sotto il moggio* manche Lebenspassagen, manche Rekonstruktionen des Milieus, die sich vor vielen Jahrzehnten gebildet hatten, wiedererweckt, ohne hierbei jedoch durch ein von der Vergangenheitskontemplation zur Zukunftsvision steigendes Konzept animiert zu werden. Er war ein Beschwörer antiker Ideen, nicht jedoch ein Agitator moderner Ideen.“ Ich teile Sigheles These bezüglich D'Annunzios Dramen als müßige Kontemplation einer verlorenen Zeit nicht. Das Drama stellt vielmehr die erste Verwirklichung der vom Autor bereits mit seiner früheren Prosa gesuchten Verbindung zur Masse dar, die vom Publikum nicht vollständig zu trennen ist. Sie besteht zunächst aus der wohl nie vom Autor negierten Bindung zu seiner Heimat. Das Drama muss D'Annunzio zufolge Mittel zur Offenbarung der Schönheit sein. Es handelt sich vielmehr um einen ersten politischen (Ver-)Führungsversuch vonseiten des Autors, der in seinen politischen Aktivitäten (zwei Kandidaturen, sein Engagement während des ersten Weltkrieges und seine Regierungstätigkeit in Fiume) kulminiert. D'Annunzios Dramentheorie und die Rolle des Theaters für die Masse werden in den Kapiteln 4.1.2 - 4.1.4 dieser Arbeit diskutiert.

schwankende Haltung der Literaten zur Masse der Einstellung der Philosophen zur Frau gegenüber, um dann beide Ansätze aneinanderzukoppeln. Diesbezüglich kommt er zu folgender Schlussfolgerung:

[I]a folla e la donna sono le due più grandi incognite psicologiche che abbiano affaticato il cervello e turbato i sensi dell'uomo.¹⁴⁹

Obwohl Sighele seine kurze Analyse des Verhältnisses des Autors zum Begriff der Masse auf D'Annunzio beschränkt, beginnt er seine Untersuchung mit einer allgemeinen psychologischen Gleichsetzung. In dieser wiederum verallgemeinert er den besonderen Fall D'Annunzios als stereotypisch und nachahmungswürdig: Das Verhältnis des Einzelnen zur Masse ist laut dem Verfasser demjenigen zwischen Mann und Frau ähnlich. Damit bezieht sich Sighele auf die von ihm als Duell betrachtete Liebe.¹⁵⁰ Eine ähnliche Gleichsetzung unternimmt ein paar Jahrzehnte später auch Freud, der die Masse daraufhin als libidinöses Phänomen definiert. Was Sighele jedoch interessiert, ist nicht die von Freud beschriebene Subjekt-Objekt-Beziehung im Sinne einer Identifizierung oder Unterwerfung, sondern vielmehr eine frühere Phase der Liebebeziehung oder des Begehrens. Diese definiert er als Kampf, der auf die Masse übertragen und auf D'Annunzio zugespitzt wird:

[I]'amore e l'ambizione non hanno altro scopo: possedere una donna, conquistare una moltitudine. E come, in ultima analisi, due amanti non sono che due avversari inconsci dalla cui lotta esce, risultato fisiologicamente fecondo, l'amore, così l'individuo e la folla non sono che due nemici fatali dalla cui antitesi esce, risultato socialmente fecondo, il progresso. La vita è sempre e soltanto un duello; o tra due individui, o tra un individuo e la moltitudine. Forse colui che intuì più profondamente e più genialmente questa condizione necessaria della vita, colui che ebbe la più esatta visione della psicologia amorosa come della psicologia collettiva, fu Gabriele D'Annunzio.¹⁵¹

Soziologie und Physiologie scheinen in der Kopplung von Liebe und Leben bzw. Gesellschaft verbunden zu sein. Deren Ergebnis ist der Fortschritt, der laut Sighele nur aus einem mehr oder weniger unbewussten Kampf entstehen kann. Die Übertragung dieses Vergleichs auf D'Annunzio ist sehr treffend: Im *Trionfo della Morte* wird die Liebe zwischen Giorgio und Ippolita

¹⁴⁹ Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 73.

Übersetzung: „Die Masse und die Frau sind die zwei größten psychologischen Ungewissheiten, die das männliche Gehirn angestrengt und ihre Sinne verwirrt haben.“

In meiner Analyse von Sigheles *L'intelligenza della folla* wurde bereits seine Bezeichnung der Masse als Weib als Hinweis des Autors auf die Möglichkeit der Vergesellschaftung bzw. der Zähmung dieses Phänomens gelesen.

¹⁵⁰ Vgl. ebd.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 73 f.

Übersetzung: „Die Liebe und die Ambition haben kein anderes Ziel, als eine Frau zu besitzen und eine Menschenmenge für sich zu gewinnen. Und genauso wie zwei Liebhaber letztendlich nichts anderes als zwei unbewusste Gegner sind, aus deren Kampf – ein physiologisch fruchtbares Ergebnis – die Liebe entsteht, ebenso sind das Individuum und die Masse nichts anderes als zwei tödliche Feinde, aus deren Antithese – ein sozial fruchtbares Ergebnis – der Fortschritt entsteht. Das Leben ist immer und ausschließlich ein Duell; entweder zwischen zwei Individuen oder zwischen dem Einzelnen und der Menge. Derjenige, der diese notwendige Kondition des Lebens vielleicht am tiefsten intuitiv erahnte und dessen Vision sowohl der Liebespsychologie als auch der Kollektivpsychologie die meiste Klarheit erreichte, war Gabriele D'Annunzio.“

und das Ende dieser Liebe und ihres Lebens beispielsweise tatsächlich als Kampf zur Eroberung des Anderen beschrieben.¹⁵² Der Kampf um die Liebe und um das Leben in D'Annunzios Werk scheint allerdings – entgegen Sigheles Beobachtung – komplizierter zu sein. Ich möchte bereits an dieser Stelle betonen, dass D'Annunzios Werk als Streben hin zu einem Ideal zu verstehen ist,¹⁵³ das er selbst vor der Masse zu verkörpern versucht, um sich aus ihr als Held zu erheben. Kommen wir jedoch zunächst zu Sigheles Analyse zurück; nach der Präambel des Verhältnisses Individuum-Masse als Duell erzählt er eine wichtige Anekdote, die das tatsächliche Interesse D'Annunzios an der Masse verdeutlicht und die nicht zuletzt auch das Forschungsinteresse meiner Analyse rechtfertigt. Sighele berichtet davon, wie er während seines ersten Besuchs einer Inszenierung der Tragödie *La Nave* an D'Annunzios Ankündigung denken musste, sein nächstes Werk *La tragedia della folla/ Die Massentragödie* zu nennen. Daraufhin schrieb er ihm einen Brief, in dem er D'Annunzio fragte, ob *La Nave* diese *Massentragödie* – mit anderem Titel – gewesen sei. Die Antwort D'Annunzios sowie Sigheles Schlussfolgerung gebe ich hier vollständig wieder:

- Nella Tragedia della folla intendevo di rappresentare per cinque episodi i vasti movimenti dell'anima innumerevole. I titoli degli episodi basteranno forse a darle un'idea chiara del mio intendimento: la Fame, la Pestilenza, la Paura, la Ribellione, la Vittoria. Ciascun episodio si svolgeva fra il Protagonista e la Folla. I protagonisti erano: un Condottiere, un Santo, una Sibilla, un Tribuno, un Messo: tipi di grande potenza ideale, ora dominatori, ora ispiratori, ora travolti: una voce un cuore contro mille e mille voci, contro mille e mille cuori. La rappresentazione doveva esser fatta „sotto la specie dell'eterno“. Difficile era il compito. Ma quale ebbrezza scrivere un poema per grande orchestra! La mancanza dell'orchestra (cioè degli esecutori) e del teatro adatto mi sconfidò. Una parte dei miei studi e delle mie divinazioni passò in certe scene della Nave. -

Appare chiaro, dunque, che non per una fuggevole ispirazione, ma per meditato proposito Gabriele D'Annunzio volle studiare e studiò i vasti movimenti dell'anima innumerevole. Appare chiaro, altresì, che egli intese appunto la psicologia collettiva come un duello fra il Protagonista e la Folla.¹⁵⁴

¹⁵² Vgl. das Unterkapitel 3.2.4 dieser Arbeit.

¹⁵³ Im am 29. März 1900 in der Zeitung *Il Giorno* erschienen Artikel namens *Della mia Legislatura*, in dem der Autor seine zweite Kandidatur für die linke Partei mit einer für die vorherige Kandidatur der rechten Partei identischen Rede verteidigt, schreibt D'Annunzio bezüglich seines Strebens: „[f]ra tutte le attitudini umane, io amo quella di colui che tende l'arco.“ (GDA, *Della mia Legislatura*, in ebd., S. 484-491, hier S. 485). Übersetzung: „unter allen menschlichen Attitüden liebe ich die desjenigen, der den Bogen spannt.“ Diese Äußerung rechtfertigt er dann am Beispiel der Charaktere seiner Romane (vgl. ebd., S. 485 f.). Der Autor zeigt wohl durch seine Werke und seine Charaktere, die dem Autor sehr verbunden sind, seine Überlegenheit seinen Helden gegenüber. Während sie (von Claudio Cantelmo aus *Le Vergini delle Rocce* abgesehen) an ihrer selbstbehaupteten Überlegenheit scheitern, entwickelt er sich weiter. Das ermöglicht ihm, den tatsächlichen Kampf seines Lebens gewinnen zu können, dessen Ambition unter dem Motto der Schönheit als Kult und Macht zu fassen ist, wie man im *Proemio* der Zeitschrift *Convito* liest (vgl. GDA, ebd., in SG II, S. 283-286). Eine genauere Analyse des Vorworts von *Convito* ist im Unterkapitel 3.4.1 dieser Arbeit zu finden.

¹⁵⁴ Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 74 f.

Übersetzung: „- In der *Massentragödie* hatte ich vor, durch fünf Episoden die breiten Bewegungen der unzähligen Seele darzustellen. Die Titel der Episoden werden Ihnen vielleicht reichen, um eine klare Idee von meinem Vorhaben zu bekommen: der Hunger, die Pestilenz, die Furcht, die Auflehnung, der Sieg. Jede Episode hätte sich zwischen dem Protagonisten und der Masse abspielen sollen. Die Protagonisten waren: ein Heerführer, ein Heiliger, eine Sybille, ein Tribun, ein Angestellter: Alle Charaktere mit einer großen, idealen Macht, mal Herrscher,

Das starke Interesse D'Annunzios an der Erforschung der Masse ist deutlich zu erkennen. Sighele betont in seiner kurzen Analyse, dass der Autor allgemein das Recht hat, sich zu widersprechen. Er weist darauf hin, dass D'Annunzio dieses Recht sehr stark in Anspruch genommen hat. Infolgedessen definiert er das Verhältnis des Autors zur Masse als zwiespältig und beschränkt sich lediglich darauf, seine Haltung der Masse gegenüber in *Le Vergini delle Rocce* und in *Il Fuoco* knapp zu diskutieren. Hierbei kommt er zu dem Schluss, dass D'Annunzio die unbewusste, aber doch fruchtbare Macht der Masse in seinem damals letzten Roman rezipierte und dabei verstanden hat, dass sie ein notwendiges Komplement zum Genie darstelle.¹⁵⁵ Das Interesse D'Annunzios an der Masse entsteht jedoch viel früher und meine Lektürevorschläge werden nun zeigen, dass es dabei auch in der frühen Prosa um eine Entwicklung und um ein Streben geht und dass auch die frühe Prosa das Aufkommen des italienischen *Superuomo* vorbereitet. Nietzsche spielt in diesem Zusammenhang eindeutig eine bedeutende Rolle. Ich werde jedoch zeigen, dass die politische (Re-)Aktion D'Annunzios von seinem Ästhetizismus nicht zu trennen ist, sondern dass dieser vielmehr eine direkte Entwicklung darstellt. Die Anfänge D'Annunzios und seine Auseinandersetzung mit einem populären Genre – wie etwa der veristischen Novelle – zeigen deutlich, dass die anfängliche Abgrenzung des Autors von der Masse als Prozess gesehen werden muss. Dieser ist aus einem frühen Interesse und aus einem starken Zugehörigkeitsgefühl zu seinem Land und seinem Volk entstanden, das wiederum eine wichtige Rolle in seiner Produktion spielt.

Antonio Casamento Tumeo analysiert in seiner Dissertation *The rebel crowds in 19th century's Italian literature* u. a. auch D'Annunzios Werk. Auch hier begegnen uns mit ‚Zwiespältigkeit‘ und ‚Unversöhnlichkeit‘ in seinem Verhältnis gegenüber der Masse beliebte Schlagworte, die seine Interpretation der Werke D'Annunzios leiten – die ich allerdings für oberflächlich halte –.¹⁵⁶ Wenn von (Ab-)Trennung von der Masse die Rede ist, wird oft vergessen, dass sie als Bewegung verstanden werden muss, deren Voraussetzung eine gewisse – zunächst praktische und schließlich wissenschaftliche – Kenntnis über das in D'Annunzios Zeit auftretende Phäno-

mal Anreger, mal überwältigt: Eine Stimme und ein Herz gegen tausend Stimmen, gegen tausend und tausend Herzen. Die Aufführung hätte einen absoluten Charakter (‚sub specie aeternitatis‘) haben sollen. Die Aufgabe war sehr schwer. Aber was für ein Rausch war es, ein Poem für das Orchester zu schreiben. Das Fehlen des Orchesters (bzw. der Musiker) und des geeigneten Theaters hat mich davon abgehalten. Einen Teil meiner Studien und meiner Einsichten habe ich auf so manche Szene des Schiffes übertragen. -

Es scheint klar zu sein, dass Gabriele D'Annunzio nicht eine flüchtige Inspiration anstrebte, sondern aus einer wohlüberlegten Absicht heraus handelte, die ihn verleitete, ‚die breiten Bewegungen der unzählbaren Seele‘ erforschen zu wollen. Außerdem wird klar, dass er die Kollektivpsychologie von nun an als Duell zwischen dem Protagonisten und der Masse verstand.“

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 75-77.

¹⁵⁶ Vgl. Antonio Casamento Tumeo, *The rebel crowds in 19th century's Italian literature*, Université de Grenoble, Università degli Studi di Padova: 2011, S. 246.

men der Masse voraussetzt. Die Abgrenzung ist kein fester Standpunkt der literarischen Dekadenz. Vielmehr ist sie Ereignis in einer geschichtlichen und gesellschaftlichen Situation, die vom Einzelnen als bedrohlich wahrgenommen wurde, weil der Einzelne zunächst Teil eines Ganzen, eines Körpers war. Der Teil grenzt sich nun vom Ganzen ab bzw. macht eine Bewegung nach außen, statt sich anonym im Ganzen aufzulösen. Dies schließt jedoch nicht das Interesse daran aus, das Ganze als Verfall und als Krise in den eigenen Werken weiterhin zu thematisieren. Mit meinen Lektüren werde ich zeigen, dass D'Annunzios Werke ohne den Bezug auf die Masse nicht denkbar sind. Das Potential der Abgrenzung als Auflehnung im Sinne Bobbios hat D'Annunzio sehr ernst genommen. Eine solche These kann gewagt erscheinen, wenn man sich den Ästheteten als Literaten ‚im Elfenbeinturm‘ vorstellt, der die Gesellschaft aus weiter Ferne (miss-)achtet. Jedoch ist gerade der außenstehende, sich in einem Turm befindende Beobachter derjenige, der zur medialen Beschreibung der Masse als Körper beigetragen hat. Die Novelle *Gli idolatri/ Die Götzendiener*, *L'Eroe/ Der Held* und *La morte del duca d'Ofena/ Der Tod des Herzogs aus Ofena* – alle aus der Sammlung *Novelle della Pescara* – zeigen deutlich, dass sich der Autor mit den in der Zeit entstehenden Massendiskursen bereits vor seiner Hinwendung zur Masse auseinandergesetzt hatte.

3.1.1 *Gli Idolatri*

Die Novelle *Gli idolatri* wurde im Juni 1888 publiziert. Der Autor wurde höchstwahrscheinlich von der im Jahr 1880 erschienenen Novelle *Guerra di Santi/ Heiligenkrieg* von Verga inspiriert. Antonio Casamento Tumeos Ausgangsthese lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Der Verismus D'Annunzios ist rein äußerlich bzw. nicht von einem wahren Interesse an den sozialen Problemen, sondern vom typischen Irrationalismus der Dekadenz geprägt.¹⁵⁷ Auch wenn D'Annunzio von seinem Vorgänger inspiriert wurde, sehe ich in der Themenübernahme dieser Novelle eine gewisse Modernität des Autors. Diese Novelle kann direkt mit den soziologischen und juristischen Massendiskursen in Verbindung gebracht werden, die ein paar Jahre später von Sighele, Tarde und Le Bon publiziert wurden. Meine Lektüren werden zeigen, dass D'Annunzio mit den Massenstudien sehr vertraut war. In der Tat verrät die Erzählung eine präzise, wissenschaftliche Kenntnis des Autors von der Bildung einer Masse, was auch als Interesse des Autors für die sozialen Probleme der Zeit gelesen werden kann.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ebd., S. 246.

¹⁵⁸ Giorgio Bàrberi Squarotti schreibt in seiner Studie, *Invito alla lettura di d'Annunzio*, Mursia, Milano: 1990, dass der Autor mit dieser Novelle lediglich die absolute und blinde Gewalt der Masse dargestellt habe (vgl. ebd., S. 46 f.). Außerdem fügt er hinzu, dass der Autor – wenngleich er die Bewegungen der Masse gut beschreibt – anders als Manzoni in der Beschreibung ihrer Psychologie scheitert (vgl. ebd., S. 47).

Zunächst sei kurz der Inhalt wiedergegeben: Das Volk der *Radusani* wartet auf dem Hauptplatz darauf, die Reliquie des Patrons *San Pantaleone* sehen zu dürfen. Der junge Pallura, der ursprünglich von den Veranstaltern der Feier geschickt worden ist, um Kerzen für das heilige Fest zu kaufen, kehrt schwer verletzt zurück. Es gelingt ihm kaum, die Täter (die Einwohner des Nachbardorfes *Mascàlico*, die einem anderen Heiligen treu waren) zu nennen. Sogleich profiliert sich Giacobbe als Massenführer, der in die Kirche des Dorfs einbricht, die Statue des *San Pantaleone* an sich nimmt und eine „processione di battaglia“/ „Schlachtenprozession“ (GDA, *Gli idolatri*, in TLN, S. 186) zum verfeindeten Dorf führt. Der Kampf mündet in eine Tragödie, deren Schauplatz die Kirche des Nachbardorfes wird, wo Giacobbe – beim Versuch, die Statue des *San Pantaleone* auf den Altar zu setzen – stirbt. Antonio Casamento Tumeo schreibt, dass der Erzähler in der Novelle kein Reflexionsurteil beweist, sondern sich lediglich auf die Darstellung der Urleidenschaft der Bauernwelt der Abruzzern fokussiert, welche er anhand der blutigeren Gewalttätigkeit der Masse darstellt.¹⁵⁹ Die Abwesenheit des Urteils der Erzählinstanz kann man zwar nicht bestreiten, jedoch ist sie keine Besonderheit dieser veristischen Novelle. Im Gegenteil kann sie eher als das Hauptmerkmal des Verismus im Allgemeinen bezeichnet werden, der sich auf die niedrigeren Schichten der Gesellschaft konzentriert und jedes direkte Urteil des Erzählers vermeidet. Die Besonderheit dieser Erzählung liegt meiner Meinung nach vielmehr in der präzisen literarischen Darstellung der soziologischen und juristischen Motive der Massendiskurse der damaligen Zeit, die bereits im ersten Kapitel dieser Studie zusammengefasst wurden und welche einen wichtigen unmittelbaren Intertext für die Novelle darstellen. Weniger neutral ist der Anfang der Novelle, der in der Darstellung der Landschaft und der Gebäude des Dorfes die nahende Katastrophe vorausdeutet:

[I]a gran piazza sabbiosa scintillava come sparsa di pomice in polvere. Tutte le case a torno imbiancate di calce parevano roventi come muraglie d'una immensa fornace che fosse per estinguersi. In fondo, i pilastri della chiesa riverberavano l'irradiazione delle nuvole e si facevano roggi come di granito; le vetrate balenavano quasi contenessero lo scoppio d'un incendio interno, le figurazioni sacre prendevano un'aria viva di colori e di attitudini; tutta la mole ora, sotto lo splendore della meteora crepuscolare, assumeva una più alta potenza di dominio su le case dei Radusani. (GDA, *Gli idolatri*, in TLN, S. 178)¹⁶⁰

¹⁵⁹ Vgl. Casamento Tumeo, S. 247.

¹⁶⁰ Übersetzung: „Der große sandige Platz leuchtete, als ob Bimsstaub darauf gestreut worden wäre. All die weiß getünchten Häuser schienen zu glühen wie die Mauern eines gigantischen, jedoch fast erloschenen Brennofens. Im Hintergrund reflektierten die Kirchensäulen die Wolkenschlieren und wurden rot wie Granit; die Kirchenfenster blitzten auf, als ob sie einen im Inneren ausbrechenden Brand zeigten; die heiligen Bilder nahmen einen Ausdruck an, der voller Farben und Möglichkeiten war; das ganze Gebäude* ergriff jetzt, in der Pracht der Abenddämmerung, eine höhere Macht über die Häuser der Radusani.“

*In der Originalfassung steht ‚mole‘. Für die Übersetzung habe ich mich für das Wort ‚Gebäude‘ entschieden, weil das deutsche Wort ‚Mol‘ einem anderen Bedeutungsspektrum unterliegt. Ich werde im Folgenden auf diesen Begriff eingehen.

Die Szene mutet wie die Eingangssequenz eines Films an, die mit einer langen Aufnahme des Dorfhauptplatzes beginnt und dann die Kamera auf die Häuser und zum Schluss auf die Kirche richtet. Dabei fungieren beide Orte als Anspielung auf die Protagonisten der Geschichte: die Einwohner des Dorfes, die um ihre eigene, zur Idolatrie gewordenen Religion und um das dazugehörige Idol kämpfen. Letzteres wird in der Novelle interessanterweise gleichzeitig von zwei Instanzen dargestellt: zum einen vom fanatischen Massenführer Giacobbe, der sich mit seinem Sterbeakt als Märtyrer oder Held profiliert. Zum anderen von der Statue des Heiligen, die als Fahne und Rechtfertigung für den Kampf gelten wird. Die Beschreibung des Autors verrät weitaus mehr, als bei der ersten Lektüre erfasst werden könnte. Das Motiv des Feuers steht im Zentrum. Interessant ist diesbezüglich, dass Canetti in seinem 1960 publizierten Text *Masse und Macht* das Feuer als das Massensymbol schlechthin bezeichnet:

Faßt man diese einzelnen Züge des Feuers zusammen, so ergibt sich ein überraschendes Bild: Es ist sich überall gleich; es greift rapid um sich; es ist ansteckend und unersättlich; es kann überall entstehen, sehr plötzlich; es ist vielfach; es ist zerstörend; es hat einen Feind; es erlischt: es wirkt, als ob es lebte, und wird so behandelt. Alle diese Eigenschaften sind die der *Masse* [...]. Diese Ähnlichkeit zwischen Feuer und Masse haben zu ihrer engen Verquickung geführt. Sie gehen ineinander über, sie können füreinander stehen. Unter den Massensymbolen, die in der Geschichte der Menschheit immer wirksam waren, ist das Feuer eines der wichtigsten und wandelbarsten.¹⁶¹ (Hervorhebung im Original)

Die Beschreibung D'Annunzios der Landschaft des Dorfes *Radusa* als Brennofen scheint mir nicht zufällig, wenn man sie vor dem Hintergrund von Canettis Text liest. Sicherlich kann entgegengesetzt werden, dass Canettis Werk viel später entstanden ist. Als Argument kann jedoch hervorgebracht werden, dass Canetti das Feuer als Massensymbol in einen historischen Kontext einordnet. Es geht um ein die Geschichte überdauerndes Symbol, das stets mit dem Phänomen der Masse in Verbindung gebracht wurde. Wenn man den Anfang der *Gli idolatri* vom Standpunkt des Feuers als Anspielung des Autors auf die Masse¹⁶² liest, erscheint die Passage nicht mehr neutral, sondern wird zur Vorausdeutung einer unmittelbaren Gefahr. So wie sich die Wärme der Sonne auf die Häuser und Gebäude legt und von diesen widergespiegelt wird, als ob drinnen Flammen loderten, so brennt im Herzen der Einwohner der Hass gegen das verfeindete Dorf *Mascàlico*. Oberflächlich scheint alles normal zu sein, doch die innere Feindseligkeit erlischt nicht. Sie ist wie eine Flamme, die jeden Moment aufflackern könnte. Am interessantesten scheint mir die Beschreibung der Kirche als ‚Behälter‘ eines inneren Brandes. Vieldeutig ist hier das Feuer oder, mit Canetti gesagt, ‚vielfach‘: Die Kirche ist die Schmiede des inneren Brandes bzw. die Schmiede des ‚ansteckenden‘ und ‚unersättlichen‘ Hasses, der ‚einen Feind

¹⁶¹ Canetti, S. 83 f.

¹⁶² Zufällig scheint mir diesbezüglich auch nicht, dass der die Hinwendung des Künstlers zur Masse feiernde Roman D'Annunzios den Titel *Il Fuoco* trägt. Einer genaueren Lektüre dieses Romans in Bezug auf die Masse ist das Kapitel 4.1.4 dieser Arbeit gewidmet.

hat', nämlich die Bewohner des anderen Dorfes, das einen anderen Schutzpatron verehrt. ‚Zerstörend‘ ist die Explosion des inneren Brandes nach außen. Sie spiegelt die latente Möglichkeit wider, dass der abergläubische und hassende *corpus mysticum* zur Masse werden kann, und das – wie im Folgenden gezeigt wird – stellt die Novelle sehr deutlich dar. Die andere Eigenschaft des Feuers ist, so Canetti, seine Lebendigkeit. Entgegengesetzt ist D'Annunzios Verständnis: Nicht das Feuer selbst lebt; vielmehr verleiht es den Bildern der Heiligen eine neue Lebendigkeit, was eine wunderbare Veranschaulichung des Themas der Novelle darstellt.¹⁶³

Prägnant ist auch die Wahl des Wortes ‚mole‘ als Begriff für den architektonischen Komplex des Hauptplatzes mit Kirche und Häusern. ‚Mole‘ bezieht sich im Italienischen auf eine große Quantität und wird oft im Zusammenhang mit einer Menschenansammlung bzw. als Synonym verwendet, um Masse zu definieren. Hinzufügen kann man zudem, dass ‚mole‘ oder Mol in der Chemie immer und nur im Zusammenhang mit der Masse einer Materie verstanden wird.¹⁶⁴ D'Annunzio ist sich der Zwiespältigkeit dieses Wortes sicherlich bewusst, weil er schon ankündigt, dass die ‚mole‘ eine große Herrschaftsmacht über das Dorf innehatte. Nach der vieldeutigen Beschreibung des Hauptplatzes ist flüchtig von Gruppen von munkelnden und gestikulierenden Männern und Frauen die Rede, die sich am Hauptplatz langsam versammeln und deren Seelen von einem steigenden „terrore superstizioso“/ „abergläubischen Grauen“, von „fantasia incolte“/ „ungebildeten Vorstellungen“ und von „imagini terribili di castigo divino“/ „erschreckenden Bildern der göttlichen Strafe“ (GDA, *Gli idolatri*, in TLN, S. 178) besessen sind. Interessant ist, dass hier weder von ‚Volk‘ noch von ‚Masse‘ die Rede ist, sondern zunächst neutral von Männern und Frauen. Wie bereits gezeigt worden ist, war damals die These dominant, dass eine Versammlung von Menschen an einem Ort (noch) keine Masse bildet. Der Autor scheint hier bewusst auf eine solche mediale und bedeutungsschwangere Formulierung verzichten zu wollen, um die Spannung der kommenden Tragödie vorzubereiten.

Die Phantasien der Menschen, ihre Gefahrenabwehr, ihre Gebete und ihr Geschrei mischen sich und werden zu einem „romorio cupo d'uragano imminente“/ „dumpfen Geräusch eines bevorstehenden Sturms“ (ebd.). Es scheint ganz so, als ob die Frauen und die Männer auf dem Hauptplatz darauf warten würden, entweder beruhigt oder aufgescheucht zu werden. Kaum kommt ein Mann aus der Kirche heraus, verdichtet sich das Munkeln zu einem klar verständlichen

¹⁶³ Die Idolatrie, ihre Götzenbilder und der damit verbundene, darin verborgene Fetischismus sind dem im vorherigen Kapitel dieser Arbeit analysierten Massendiskurs der Zeit nicht fremd. Gustave Le Bon betont in seiner Studie den fetischistischen Respekt der Masse im Hinblick auf die Tradition und schlägt daraufhin vor, der Masse einen Glauben zu geben, um sie zu zähmen. Sighele widerlegt diese These und betont die Gefahr, dass in der Masse die Religion schnell zu Aberglauben wird. Obwohl die Novelle vor diesen Studien entstanden ist, kann man die Nähe des Themas zu dieser offensichtlich schon vor Le Bons und Sigheles Untersuchung entstandenen Problematik nicht übersehen.

¹⁶⁴ Vgl. Nicola Zingarelli, *loZingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna: 2007, S. 1403.

Namen: „Giacobbe! Giacobbe!“ (Ebd.). Die Menschen laufen auf Giacobbe zu und auch der Autor konzentriert sich auf ihn und beschreibt sein Aussehen im Detail: Er ist groß und scheint aufgrund eines ethischen Fiebers bzw. aufgrund seiner (wider-)religiösen Besessenheit krank zu sein (vgl. ebd.). Seine Augen scheinen vom Feuer einer tiefen Leidenschaft animiert, die Haare sind rot und das Fehlen der zwei vorderen Zähne gibt ihm den Anschein einer Faun-Senilität (vgl. ebd., S. 179). Wieder präsent ist hier das Feuer, das nicht nur für das Klischee einer brennenden Leidenschaft steht, sondern v. a. auf Giacobbes Rolle als künftigen Massenführer hinweist. Antonio Casamento Tumeo sieht in der Bezeichnung Giacobbes als Faun eine zusätzliche Bestätigung des heidnischen Charakters der Religiosität der Masse und ihres Anführers. Er begründet den Unterschied zu Verga und zum Verismus dadurch, dass der letzte immer eine interne Fokalisierung bevorzugt hat, weswegen er nie einen Charakter aus der griechischen Mythologie herangezogen hätte, um jemanden zu beschreiben.¹⁶⁵ Anspielungsfrei ist Vergas Verismus allerdings auch nicht. Wahrscheinlich ist eher, dass D'Annunzio Giacobbe als Faun bezeichnet, weil diese mythologische Figur zuerst als Gottheit verehrt wurde und die Assoziation mit dem Teufel erst später, in der christlichen Kultur, entstand. Höchst interessant ist außerdem, dass der Faun bzw. *Faünus* die römische Variante von Pan ist, der nicht nur „Gott der Berge und Triften, Beschützer der Herden“ war, sondern „[e]r beschlich die Menschen und schreckte sie tags und auch im Traume nachts.“¹⁶⁶ Nun ist Faun genauso wie Pan sowohl für den Panismus als auch für die Angst bzw. für die Panik zuständig. Die Wahl D'Annunzios, Giacobbe als Faun zu bezeichnen, ist nicht zufällig, denn er wird die Masse – als panischen Umzug gesehen – zur Tragödie führen. D'Annunzio scheint sowohl auf diese Tradition als auch auf die christliche zurückzugreifen.¹⁶⁷

Sobald Giacobbe die Menschen auf dem Platz erreicht, werden ihre Stimmen von wirrem Geschrei zu deutlichen Fragen: Was hätten sie von der Statue der Reliquie des Schutzpatrons sehen dürfen?¹⁶⁸ Wann würde Pallura mit den Kerzen zurückkommen? Wann hätten die Glocken geklungen? Und weitere Fragen sind aus dem Stimmengewirr zu vernehmen. Giacobbes Erscheinen erhellt nicht nur den Sinn des Geredes der Menschen, sondern auch den Grund ihrer Versammlung auf dem Platz. Nicht zuletzt verdeutlicht er auch das im Titel angekündigte

¹⁶⁵ Vgl. Casamento Tumeo, S. 249.

¹⁶⁶ *Mythologisches Lexikon*, S. 101. Interessanterweise widmet Urmann die Einleitung seiner bereits zitierten Studie gerade den Figuren von Pan und Faun am Beispiel von Mahlers dritter Symphonie und Debussys Komposition, in der er Mallarmés *L'Après-Midi d'un Faune* frei bearbeitet (vgl. Urmann, S. 13-75).

¹⁶⁷ Diese Interpretation lässt sich auch anhand der Bewegung Giacobbes veranschaulichen: Der ‚Fanatiker‘ kommt aus der Tür der Kirche heraus wird auf dem Hauptplatz von den Menschen als Leader verehrt. Der Faun verwandelt sich dann in einen Teufel, weil er die Masse zur Tragödie führt. Das Feuer seiner Augen lässt sich nun sowohl als Anspielung auf die Masse als auch auf Teuflisches verstehen.

¹⁶⁸ Es gehört zu den Bräuchen der katholischen Religion v. a. in Süditalien, dass (auch heutzutage) für das Fest des Patrons die Statue durch die Stadt getragen und seine Reliquie öffentlich zur Schau gestellt wird.

Thema der Novelle. Giacobbe strahlt eine Art Charisma aus und übernimmt auf dem Platz eine Machtposition, die sich darin ausdrückt, dass die Menschen sich um ihn sammeln und aufmerksam seine Prophezeiung hören: Er habe im Himmel viel Blut und in der Mitte dessen eine drohende Hand, einen schwarzen Schleier, ein Schwert und eine Trompete gesehen. Die Menschen sind von der Erzählung beeindruckt und sie tun gemeinsam ihren Wissensdurst kund:

- Racconta! racconta! – incitavano gli altri, guardandosi in faccia, presi da una strana avidità di ascoltare cose meravigliose; mentre la favola di bocca in bocca si spandeva rapidamente per la moltitudine assembrata. (Ebd.)¹⁶⁹

Die Zuhörenden um Giacobbe werden nun dadurch zu einer ‚versammelten Menge‘ bzw. zu einer zur Einheit gewordenen Vielfalt, weil Giacobbe die abergläubischen Phantasien der Zuhörer abbildet.¹⁷⁰ Hierdurch profiliert er sich bereits als möglicher Anführer. Diese Bilder werden, sobald sie sich von Mund zu Mund weiterverbreiten, zu einem Märchen; hier scheint es eben, dass D'Annunzio sich des Phänomens der Ansteckung als Bindungskraft für die Massenbildung bewusst ist oder dass er dieses Phänomen zumindest intuitiv erahnt. Zunächst ist allerdings in der Erzählung noch nicht von einer Masse die Rede, sondern von einer versammelten Menge, wodurch ihre Inszenierung bei der ersten Lektüre neutral wirkt. Gleichzeitig jedoch wird hinter dieser vermeintlichen Neutralität die bedrohliche Möglichkeit angedeutet, dass die an einem Ort versammelten Menschen leicht zu einer gefährlichen Masse werden können. Der Fanatiker Giacobbe vermittelt den versammelten Menschen ein Identifikations- oder Bindungsgefühl. Zunächst, weil er aus der Kirche herauskommt und die Leute über den Stand der Feier informieren kann, und schließlich, weil er ihre Phantasien durch Bilder veranschaulicht und sie somit – ‚panisch‘ – an eine größere Entität binden kann. So machen ihn die Leute zum *Meneur* oder Anführer; sie sehen die Vielfalt ihrer Gefühle in ihm verwirklicht und vereinigt. Unruhig ist allerdings die Menge, weil Pallura mit den Kerzen fehlt, was den Priester Don Cònsolo dazu bringt, die Wartezeit zu verlängern, um die Reliquie zur Schau zu stellen. Die Unruhe wird jedoch bald zu Panik:

[i]l pánico invadeva tutta quella gente ammassata come una mandra di bestie, non osante più di sollevare gli occhi al cielo. Dai petti delle femmine cominciarono a rompere i singhiozzi; e una costernazione suprema oppresse e istupidì le coscienze al suono di quel pianto. (Ebd., S. 180)¹⁷¹

¹⁶⁹ Übersetzung: „- Erzähl! Erzähl! – drängten ihn die anderen und starrten ihm ins Gesicht, besessen von einer merkwürdigen Gier, wunderbare Dingen zu hören; so verbreitete sich das Märchen in der versammelten Menge schnell von Mund zu Mund.“

¹⁷⁰ Diesbezüglich liest man im bereits zitierten Werk *Le Bons*, dass die Einbildungskraft der Menge aus Bildern besteht und dass das Einzelne dementsprechend die Masse durch Bilder zum eigenen Vorteil agitieren kann (vgl. *Le Bon*, S. 90).

¹⁷¹ Übersetzung: „Die Panik ergriff all diese wie eine Herde von Bestien zusammenkauernnden Menschen, die zum Himmel aufzublicken nicht wagten. Aus den Brüsten der Weiber brachen Tränen hervor; und beim Klang jenes Weinens bedrängte eine höchste Bestürzung die Seelen und verdummte sie.“

Höchstinteressant ist ein Wechsel im Vokabular: Sobald die Panik ausbricht, schreibt der Autor nicht mehr von ‚Menge‘, sondern von ‚Leuten‘ und ‚Weibern‘. Dass D'Annunzio hier von Panik spricht, scheint mir nicht zufällig: „Die Panik ist ein Zerfall der Masse *in* der Masse“.¹⁷² Diese Bezeichnung Canettis lässt sich auch hier anwenden: Die wartende Menge, deren Zustand führungslos und prekär ist, verfällt in Panik. Es wurde schon gezeigt, dass die versammelten Menschen sich zuerst mit Giacobbe identifizieren. Schließlich verschiebt sich der Identifikationsvorgang auf das Moment des Wartens auf Pallura und auf die Reliquie; die Panik zerstört diesen Zustand jedoch. Die Tatsache, dass die Panik von den Frauen ausgeht bzw. von ihnen ausgehen muss, scheint fast selbstverständlich. Im Rückgriff auf die mehrmals betonte ‚wissenschaftliche‘ Gleichsetzung von Frau und Masse scheint sozusagen selbstverständlich, dass die Frauen die Menge in Panik versetzen und diese einen gemeinsamen panischen Drang verspürt. Aus der Menge der Gläubigen wird in dieser Weise eine Masse; jedoch, bevor die Situation kippen könnte, klingen „finalmente“/ „endlich“ (ebd.) die Glocken – die Wahl des Adverbs unterstreicht die Richtigkeit und die Plötzlichkeit des Moments:

[...] il fremito cupo del rintocco sfiorò tutte le teste [...].

- San Pantaleone! San Pantaleone!

Fu un immenso grido unanime di disperati che chiedevano aiuto. Tutti in ginocchio, con le mani tese, con la faccia bianca, imploravano.

- San Pantaleone! (Ebd., S. 180 f.)¹⁷³

Das Weinen der Frauen und der Glockenschlag haben dieselbe Funktion. Beide Klänge führen zu einem Zustandswechsel und erzielen jeweils entgegengesetzte Wirkungen. Der Klang des Weinens der Frauen bricht den Zauber der Zähmung. Die in ein eigenständiges Wesen verwandelten Einzelnen könnten sich jederzeit in eine gefährliche Masse verwandeln. Der kalkulierte Glockenschlag setzt sich zwar aus den Klängen verschiedener Glocken zusammen, klingt jedoch einheitlich. Einerseits könnte man also argumentieren, dass eine solche Beschreibung der Anspielung entspricht, die die allerbekannteste Bezeichnung der Masse als viele aufruft, die in ihrer Vielheit doch einheitlich agiert. Andererseits ist im Glockenschlag doch auch ein sehr subtiler Unterschied hierzu zu erkennen: Er findet nicht spontan statt, wie etwa der unkontrollierbare Ausbruch der gefährlichen Masse oder das plötzliche Weinen der Frauen, sondern kalkuliert und gewollt. Damit erzielt er die Wirkung, die Masse zu zähmen und zu einem *corpus mysticum* zu machen. Darauf spielt D'Annunzio an, der dazu das Verb ‚sfiorare‘/ ‚berühren‘

¹⁷² Canetti, S. 25. Die ausführliche Beschreibung eines Panikzustands in der Masse findet man im Unterkapitel „Panik“, in ebd., S. 24-26.

¹⁷³ Übersetzung: „[...] der dumpfe Klang des Glockenschlags berührte alle Köpfe [...].

- San Pantaleone! San Pantaleone!

Es war ein gewaltiger, einstimmiger Schrei von Hoffnungslosen, die um Hilfe flehten. Alle flehten kniend, mit ausgestreckten Händen und blassem Gesicht.

- San Pantaleone!“

verwendet, das sowohl im Italienischen als auch im Deutschen metaphorisch gebraucht werden kann. Die Ambivalenz ist bewusst gewählt: Synästhetisch ist die Vorstellung, dass ein Klang die Köpfe aller Menschen berührt; sie dient jedoch dazu, die Idee der hypnotischen Zählung literarisch zu verbildlichen. Diese Zählung wird zu einem einstimmigen Schrei und Gebet um Rettung im Namen des Schutzpatrons. Theatralisch ist dann das Erscheinen des Priesters, der Latein spricht, vor dem Tor der Kirche. Sein Auftritt veranschaulicht seine performative Rolle als *christomimētēs* beim Halten der Reliquie:

[l]'apparizione della reliquia eccitò un delirio di tenerezza nella moltitudine. Scorrevano lagrime da tutti gli occhi; [...]. Ma, quando il braccio rientrò e le campane si arrestarono, nel momentaneo silenzio un tintinnio prossimo di sonagli si udì, che veniva dalla strada del fiume. E avvenne allora un repentino movimento di concorso verso quella parte, e molti dicevano: - È Pallura con le candele! [...]. (Ebd., S. 181)¹⁷⁴

Das Erscheinen der Reliquie funktioniert wie ein Magnet und bringt die Menge oder den *corpus mysticum* dazu, sich gleich zu verhalten: Keine Differenzierung ist vorhanden, alle lassen sich von der performativen Darstellung berühren. Ihre Macht wird zuerst als Zartheitsrausch wahrgenommen, der dann auch physisch wirkt bzw. zu einer körperlichen Reaktion wird: die Tränen. Passiv ist der *corpus mysticum*. Dies deutet auf eine der grundlegenden Eigenschaften dieses Körpers: Er funktioniert, weil keiner sich in die Rolle seines Darstellers als Ganzes versetzen möchte, und jeder Angehörige begnügt sich damit, ein Teil davon sein zu dürfen. Es spielt sich eine Art Identifizierung zwischen Reliquie und *corpus mysticum* ab. Beide Teile stehen für ein imaginiertes Ganzes, das der Priester wiederum mit seiner Person darstellt. Auch hier wird die Identifikation zu Bindung, die dem Gläubigen in ‚dosierter‘¹⁷⁵ Form durch performative Rituale verabreicht wird. Die Wirkung dieser dosierten Einheit oder Identifizierung wird szenisch durch die Stille betont, die nach dem Ritual einsetzt.

Ein neuer Klang markiert jedoch das Ende dieser Zählung. Das Rasselgebimmel von Palluras Wagen bricht die Stille. Plötzlich und gleichzeitig drehen sich alle um und in dem Moment, wenn sich die Reliquie wieder in der Kirche befindet und die Menge ohne Anführer oder anderweitige identitätsstiftende Instanz auf dem Platz steht, übernimmt Giacobbe seine Rolle erneut. Er rennt als erster zum Wagen und schreit, dass Pallura tot sei. Sobald die Reliquie nicht mehr zu sehen ist, scheint auch ihre bindende Macht verschwunden zu sein; an dieser Stelle ist wieder von ‚Leute‘ und nicht mehr von ‚Menschenmenge‘ die Rede. Sie nehmen Palluras Wagen als Zentrum bzw. als Grund für die Ansammlung wahr und haben plötzlich die Angst vor

¹⁷⁴ Übersetzung: „Die Erscheinung der Reliquie versetzte die Menge in einen Zartheitsrausch. Die Tränen flossen aus den Augen; [...]. Allerdings, sobald der Arm hereingebracht wurde, und die Glocken nicht mehr klangen, hörte man in der momentanen Stille ein unmittelbares Rasselgebimmel, das vom Flussweg herkam. Daraufhin geschah eine plötzliche Bewegung in jene Richtung und viele sagten:
- Es ist der Pallura mit den Kerzen! [...].“

¹⁷⁵ Vgl. Canetti, S. 23.

dem Jenseits vergessen (vgl. ebd., S. 182).¹⁷⁶ Die vom Hereinbringen der Reliquie verursachte Leerstelle muss neu besetzt werden und das Ankommen von Palluras Wagen schafft den neuen Anlass, damit Giacobbe erneut zum Anführer gekrönt wird. Er steht am nächsten zu Pallura, sieht diesen und kann die anderen über das Geschehen informieren. Damit übernimmt er genau dieselbe Rolle, die er bereits am Anfang der Novelle vor der Kirche gespielt hat. Die Voraussetzungen für eine neue Massenbindung sind gegeben: eine Versammlung von Leuten, ein Opfer, ein möglicher Leader und ein Feind. Sighele sieht als grundlegende Eigenschaft der Masse und als Erklärung für die Suggestion den Imitationsdrang, der die Leute quasi zwingt, sich psychologisch in die Lage desjenigen zu versetzen, der verunglückt ist.¹⁷⁷ Opfer und Leader sind sich körperlich nah und konstituieren das Zentrum der Szene. Diese Nähe ist strategisch: Das Opfer ist noch nicht tot, aber verletzt, weswegen die Nähe eines Menschen notwendig wird, der die Wunde sieht und sich auch psychologisch in den Zustand des Opfers hineinversetzen kann. Diese psychologische Übertragung wird dann durch Suggestion auf die anderen nahstehenden Menschen weiterverbreitet. Da die anderen das Opfer nicht sehen können, muss seine Verletzung auf dem Gesicht des Anführers sichtbar werden, der nun „con una gota macchiata di sangue“/ „mit einem Blutfleck auf der Wange“ (ebd.) aufsteht und schreit, dass Pallura doch nicht tot ist. Gleich danach wird nochmals von „folla“/ „Masse“ (ebd.) die Rede sein. Die Begründung der Masse liegt nicht nur in der Verwendung des Begriffs durch D'Annunzio. Die Masse wird auch durch den Regressionszustand, der ihr als Masse zugeschrieben wird, ins Leben gerufen und durch das Aufwecken von atavistischen Gefühlen wie dem „antico odio ereditario“/ „alten, vererbten Hass“ (ebd., S. 183) gegen das verfeindete Dorf *Mascàlico*, was zuvor durch die Metapher des Feuers verbildlicht wurde. Giacobbe merkt, dass auf dem Wagen keine Kerzen sind, und um den Hass wieder zu entfachen, fragt er laut, ob die Kerzen vielleicht für *San Gonselvo*, den Schutzpatron des anderen Dorfes, verwendet wurden:

[a]llora fu come una scintilla d'incendio. Lo spirito di chiesa si risvegliò d'un tratto in quella gente abbrutita per tanti anni nel culto cieco e feroce del suo unico idolo. Le parole del fanatico di bocca in bocca si propagarono. E, sotto il rossore tragico del crepuscolo, la moltitudine tumultuante aveva apparenza d'una tribù di negri ammutinati. (Ebd.)¹⁷⁸

Die Krönung Giacobbes als Anführer wird auch dadurch gerechtfertigt, dass er ganz genau weiß, wie er die Masse gewinnen kann. Es reicht, den Namen des Schutzpatrons des verfeindeten Dorfes einmal auszusprechen, um das Feuer und den Hass wiederzubeleben. Hier wird der

¹⁷⁶ Es scheint, dass D'Annunzios Anwendung der Begriffe für die mediale Bezeichnung der gleichzeitig an einem Ort versammelten Menschen sehr bewusst gewählt ist.

¹⁷⁷ Vgl. Sighele, *La folla delinquente*, S. 78 f.

¹⁷⁸ Übersetzung: „Es wirkte wie der Funke eines Brandes. Der kirchliche Geist dieser Menschen, die aufgrund ihres blinden und wilden Kults um ihr einziges Idol über die Jahre verrotten waren, wurde plötzlich wieder wachgerufen. Die Worte des Fanatikers verbreiteten sich von Mund zu Mund. Und unter der tragischen Rote der Dämmerung hatte die unruhige Menge das Aussehen einer meuterischen Negerhorde.“

Grund der anfänglichen Beschreibung der architektonischen Landschaft des Dorfes als Schmiede deutlich, in deren Innerem ein Brand schwelt: Wie Feuer ist auch Hass ansteckend und unersättlich. Vor dem Ausbruch nach außen waren die Gebäude und v. a. die Kirche ‚Behälter‘ dieses Feuers, das die Heiligenbilder lebendig machte. Diese Beschreibung wurde unter anderem als mögliche Anspielung auf die Idolatrie interpretiert und genau diese Anspielung lässt sich nochmals deutlicher anhand der metaphorischen Explosion des Brandes auf dem Hauptplatz betrachten. Hier wird der Aberglaube der Masse wiedererweckt und wörtlich als blinder und wilder Kult um ein Idol vom Autor dargestellt. Die typischen Merkmale der Masse sind alle hervorgehoben: Die plötzliche Verbreitung der Worte des Fanatikers, das Rot der Dämmerung als Veranschaulichung des Feuers und der Regressionszustand, der mithilfe des Vergleichs mit einer meuterischen Horde verbildlicht wird. Meuterisch und tatenlos wird allerdings die Masse nicht lange bleiben, der neue Leader wird sie zu einer Schlachtprozession führen. Wichtig zu betonen scheint mir an dieser Stelle, dass das abwertende Vokabular nicht allgemein als klischeehafte Bestätigung der Missachtung von niedrigen Schichten der Gesellschaft durch einen Künstler rezipiert werden muss, sondern dass die Verachtung *ausschließlich* dem zur Masse gewordenen Volk gilt. Zwei Indizien dafür finden sich in der zuvor zitierten Textstelle: Die Menschen sind *aufgrund* ihres blinden Kults hässlich geworden; das ‚Werden‘ betont einen Prozess. Auch die unglückliche Bezeichnung der Masse als ‚Negerhorde‘ ist in diesem Sinne zu verstehen. D'Annunzio spricht von ‚Anschein‘ in der Dämmerung und später von einem ‚barbarischen Erscheinungsbild‘. Es ist der Hass, der nun laut dem Autor die Leute regredieren lässt. Solche Vorurteile sollten nicht verwundern. Vielmehr sind sie ein Bestätigungsmerkmal der Kenntnisse D'Annunzios über die sich bildenden Diskurse der Zeit über die Masse und betonen sowohl die Angst vor der unmittelbaren und immer präsenten Gefahr der Plötzlichkeit der Verwandlung des Volks in eine Masse, als auch die Möglichkeit ihrer Zähmung und gesellschaftlichen Kanalisierung.

Zurück zur Analyse: Pallura liegt tödlich verletzt in der Mitte des Hauptplatzes, seine Mutter und Giacobbe stehen neben ihm und die Masse erwartet, dass das Opfer den Namen des Täters verrät.

E sotto la domanda fremevano le ire, si addensavano i furori, un sordo tumulto di vendicazione si riscoteva, e l'odio ereditario ribolliva nell'animo di tutti. [...] Si udì nel silenzio la respirazione della moltitudine anelante, e gli occhi ebbero in fondo una sola fiamma, poichè tutti gli animi attendevano una parola sola.

- ... Ma ... Ma ... Ma ... scàlico ...

- Mascàlico! Mascàlico! – urlò Giacobbe che stava chino, con l'orecchio teso, ad afferrare le sillabe fievoli da quella bocca morente.

Un fragore immenso accolse il grido. [...] Poi, quando una voce soverchiante il tumulto gittò l'allarme, la moltitudine a furia si sbandò. Un pensiero solo incalzava quelli uomini,

un pensiero che pareva balenato a tutte le menti in un attimo: armarsi di qualche cosa per colpire. (Ebd., S. 184 f.)¹⁷⁹

Der Prozess der Massenbildung, der von der Wissenschaft gewöhnlich als schnell bezeichnet wird, scheint sich wie in Zeitlupe zu entwickeln. D'Annunzio verlangsamt die Darstellung, um sie zu verdeutlichen. Hierzu verzögert er die Antwort Palluras, was die Spannung steigert. Zudem wird durch die mehrmalige Erwähnung des Feuers bzw. des Hasses ein Rachegefühl evoziert. Das Verb ‚ribollire‘/ ‚erneut wallen‘ weist darauf hin, dass keine neuen Gefühle erweckt worden sind, vielmehr dass alte Gefühle durch das Feuer in Wallung geraten. Alle spüren dasselbe, alle warten auf eine Antwort, die von der Stille der Umgebung noch hervorgehoben wird. Die Masse hat ihr Zentrum, ihre Identifikationsinstanz in Pallura und Giacobbe gefunden, aber sie braucht ein Wort, um aus dem Zustand der Passivität herauszukommen und agitiert zu werden. Zu leise ist die Stimme Palluras, um von der Masse gehört zu werden, und hier übernimmt Giacobbe schon wieder die Führung und schreit laut den Namen des verfeindeten Dorfs. Plötzlich kommen alle gleichzeitig auf denselben Gedanken: Eine Waffe zu finden, um die Einwohner von *Mascàlico* anzugreifen. Die Masse ist jetzt zu dieser Aktion bereit.

Der zum Idol gewordene Schutzpatron wird von der Masse jetzt nicht nur gerufen, sondern auch als Kampfsymbol zur Schau gestellt. Auf diese Weise wird der Grund für den Kampf, der Anspruch auf ihn und nicht zuletzt die Anwesenheit des Patrons – der Idolatrie entsprechend – durch ein Bildnis veranschaulicht.¹⁸⁰ Natürlich ist der Massenführer Giacobbe, der die Masse im Namen des Idols mobilisiert, derjenige, der in die Kirche einbricht, um die Statue zusammen mit „quattro ercoli“/ „vier herkulischen Männern“ (ebd.) an sich zu nehmen. Geschrei, Schmähungen gegen den Patron von *Mascàlico*, zerbrochene Türen und Fenster, nach Mitleid schreiende nackte Frauen, die sich mit Messern in die Finger schneiden, blutende Menschen, Leichen usw. werden minuziös beschrieben. Ziel bzw. Gelöbnis des Massakers ist, „mettere l'idolo sull'altare del nemico“/ „das Idol auf den Altar des Feindes zu setzen“ (ebd., S. 188). Das Bedürfnis, das eigene Idol in die Kirche des verfeindeten Dorfs zu bringen, kann mit Canetti kommentiert werden:

¹⁷⁹ Übersetzung: „Hinter der Frage schauderte der Zorn, verstärkte sich die Wut, eine taube, rachlustige Unruhe kochte hoch und der vererbte Hass wallte in jedermanns Seele. [...] Man hörte in der Stille das Atmen der ersiehenden Menge und in den Tiefen der Augen brannte eine einzige Flamme, weil all die Seelen ein einziges Wort erwarteten.“

- ... Ma ... Ma ... Ma ... scàlico ...

-Mascàlico! Mascàlico! – schrie Giacobbe, der sich mit gespitzten Ohren nach unten beugte, um die aus dem Mund des Sterbenden herauskommenden, leisen Silben wahrnehmen zu können. Ein immenses Getöse begrüßte den Aufschrei. [...] Dann, sobald eine die Unruhe übertönende Stimme das richtige Wort fand, stürzte die Menge wütend los. Ein einziger Gedanke trieb jene Menschen, ein Gedanke, der schien, als ob er in einem Moment allen in den Sinn gekommen sei: Sich mit irgendetwas aufrüsten, um anzugreifen.“

¹⁸⁰ Interessant ist, dass die Statue jetzt als Kampfsymbol erscheint, während die Reliquie des gleichen Heiligen als Symbol für die Massenzähmung galt. Hiermit ist in der Novelle *Sigheles* bereits diskutierte These verbildlicht, nach der der Glaube in einer Masse schnell zu einem Aberglauben werden und zu einer Tragödie führen kann.

Die Zerstörung von Bildwerken, die etwas vorstellen, ist die Zerstörung einer Hierarchie, die man nicht mehr anerkennt.¹⁸¹

Auch in dieser Novelle spiegelt die Substitution des Idols auf dem Altar eine Form von Hierarchie wider. Anlass für die Massenmobilisierung war der Diebstahl der Kerzen durch die Einwohner von *Mascàlico*. Diese hätten ursprünglich für die Feier des Patrons von *Radusa* benutzt werden sollen; während des Diebstahls jedoch wurde Pallura tödlich verletzt. Diese Substitution bzw. die Verwendung der Kerzen für den anderen Schutzpatron wird jetzt durch die Substitution des Idols wiederholt. Das Idol an den Ort zu setzen, wo es nicht verehrt wird, symbolisiert den siegreichen Kampf und den Zwang zur Konversion der Bürger des verfeindeten Dorfes und steht somit für die Anerkennung einer neuen Hierarchie. Diese Hierarchie radikalisiert sich dadurch, dass der Massenanführer Giacobbe die verfeindete Kirche betritt und während des Kampfes sein Leben für die Vollbringung dieses Substitutionsaktes opfert:

[i]l fanatico cadde riverso, batté la nuca sul busto d'argento, si rivoltò d'un tratto bocconi con la faccia contro il metallo, con le branche stese innanzi, con le gambe contratte. E San Pantaleone fu perduto. (Ebd., S. 190)¹⁸²

Fanatiker und Idol stürzen gleichzeitig; hiermit endet die Novelle, ohne weiteren Kommentar vonseiten des Autors. Das gnadenlose und überaus symbolische Ende der Geschichte, deren Fokus auf den Anführer und auf das Idol verengt wird, kann mit Le Bon kommentiert werden: „[l]eur [sc. la foule] respect fétichiste pour les traditions est absolu.“¹⁸³

3.1.2 *L'Eroe*

Diese zweite Novelle folgt in der Anthologie der vorherigen und stellt thematisch und erzählerisch ihre direkte Fortsetzung dar. Anlass für die Bezeichnung des Protagonisten als heldenhaft, was der Novelle den Titel verleiht, ist die Feier des Schutzpatrons des Dorfes *Mascàlico* nach dem Sieg gegen die *Radusani*.

Già i grandi standardi di San Gonselvo erano usciti su la piazza ed oscillavano nell'aria pesantemente. Li reggevano in pugno uomini di statura erculea, rossi in volto e con il collo gonfio di forza, che facevano giuochi. Dopo la vittoria su i Radusani, la gente di Mascàlico celebrava la festa di settembre con magnificenza nuova. Un meraviglioso ardore di religione teneva gli animi. (GDA, *L'Eroe*, in TLN, S. 191)¹⁸⁴

¹⁸¹ Canetti, S. 16.

¹⁸² Übersetzung: „Der Fanatiker fiel um und schlug mit dem Kopf gegen die silberne Büste; plötzlich drehte er sich mit dem Gesicht noch am Metall auf den Bauch, mit den ausgestreckten Armen nach vorne und mit verkrampften Beinen. Und San Pantaleone war verloren.“

¹⁸³ Le Bon, S. 43.

¹⁸⁴ Übersetzung: „Die großen Fahnen des San Gonselvo wurden schon auf den Platz gebracht und schwenkten schwer. Eine Gruppe von Männern von herkulischer Größe – rot im Gesicht und mit vor Anstrengung angeschwollenen Hals – hielten sie und jonglierten. Nach dem Sieg gegen die Radusani feierten die Leute aus *Mascàlico* das Fest im September mit neuer Herrlichkeit. Eine wunderbare religiöse Leidenschaft verband die Seelen.“

Auch hier verrät der Anfang viel über das Thema der Novelle: körperliche Macht und Virilität. Die Fahnen des Schutzpatrons sind groß und schwer und die Männer, die sie halten, herkulisch groß und mächtig. Dass die Körperkraft eine so bedeutende Rolle für eine heilige Feier spielt, kündigt den Fanatismus bereits als Thema an. Ziel der Feier ist – in Anlehnung an den Versuch des verstorbenen Giacobbe und als Zeichen des Sieges der alten Hierarchie – die Statue des Schutzpatrons genau dort hinzustellen, wo bei der Schlacht diejenige von *San Pantaleone* umgefallen war.

Dinanzi all'altare, dove San Pantaleone era caduto, otto uomini, i privilegiati, aspettavano il momento di sollevare la statua di San Gonselvo; [...]. Parevano assai forti; avevano l'occhio ardente dei fanatici; portavano agli orecchi, come le femmine, due cerchi d'oro. Di tanto in tanto si toccavano i bicipiti e i polsi, come per misurarne la vigoria; o tra loro si sorridevano fuggevolmente. (Ebd.)¹⁸⁵

Die angeblich ‚religiöse‘ Feier des Schutzpatrons wird zu einer Virilitätsparade. Das Privileg der Männer scheint nicht darin zu bestehen, dass sie – der katholischen Tradition folgend – sündenfrei vor dem Altar stehen dürfen, sondern daraus, dass sie stark genug sind, um die riesige und schwere Statue zu tragen. Wie Giacobbes Augen in der ersten Novelle brennt auch in den ihrigen das Feuer des abergläubischen Fanatismus, den sie durch ihren Körper zur Schau stellen. Die Feier gibt ihnen Anlass, allen Zuschauern ihre Virilität zu zeigen, welche u. a. auch durch das gegenseitige Berühren der Bizepse und Handgelenke der mächtigen, im Zentrum stehenden Männer betont wird.¹⁸⁶ Die versammelten Gläubigen kämpfen darum, die Parade sehen zu dürfen, und es ist schon wieder von „febbre religiosa“/ „religiösem Fieber“ (ebd., S. 192) die Rede, das die Leute angesteckt habe. Die Statue ist allerdings viel zu schwer und fällt auf die Hand von Ummàlido, einer der acht starken Männer. Die Frauen fangen an, zu schreien und obwohl die anderen Männer ihm anbieten, seinen Platz zu übernehmen, trägt Ummàlido tapfer die Statue weiter, ohne zu sprechen:

[e] porse la spalla sinistra a sorreggere il Patrono. Egli soffocava il dolore stringendo i denti, con una volontà feroce. (Ebd., S. 193)¹⁸⁷

¹⁸⁵ Übersetzung: „Vor dem Altar, da, wo San Pantaleone umgefallen war, standen acht Männer, Privilegierte, und warteten auf den Moment, die Statue des San Gonselvo hochzuheben; [...]. Sie schienen sehr stark zu sein; sie hatten ein fanatisches Brennen in den Augen; an den Ohren hingen, wie bei den Weibern, zwei Ringe aus Gold. Zwischendurch fassten sie sich die Bizepse und die Handgelenke an, als ob sie die Manneskraft messen wollten; oder sie lächelten sich flüchtig an.“

¹⁸⁶ Schon im ersten Kapitel wurde das zum Brauch kanonisierte Verfahren der katholischen Kirche, das Geistige durch das Körperliche zu veranschaulichen, zur grundlegenden Eigenschaft des Rituals erklärt. In dieser Novelle scheint es, dass dieses Verfahren von den Fanatikern übertrieben worden ist: Das Geistige ist nur zum Anlass geworden, das Körperliche und in diesem Fall v. a. die Virilität zur Schau zu stellen.

¹⁸⁷ Übersetzung: „Und er reichte seine linke Schulter, um den Patron zu tragen. Er biss mit einem wildgewordenen Willen die Zähne zusammen, um den Schmerz zu unterdrücken.“

Alle bewundern seine Tapferkeit. Diese reicht allerdings nicht vollkommen aus, um die Last der Statue und die Schmerzen zu überstehen, und er stürzt.¹⁸⁸ Die Anwesenheit der versammelten Gläubigen als geschlossene Masse verstärkt den religiösen Fanatismus des Ummàlido und macht ihn so zum Helden. In dem Moment, als er stürzt, wird seine Tat nicht mehr als heroisch anerkannt, da sie nicht zum angestrebten Ziel führen kann. Schnell wird nach einem Ersatz gesucht und die Prozession geht ohne Ummàlido weiter. Er wird nun zum nächsten Haus gebracht, wo eine Frau ihn vergeblich zu heilen versucht; die verletzte Hand erweckt jetzt nur noch Neugier. Die Menschen interessieren sich jedoch mehr dafür, wer ihn beim Tragen der Statue ersetzt. Ummàlidos Heldentat ist nur während der Prozession bewundernswert. Im Anschluss an den Glockenschlag, der die Vesper ankündigt, wird er allein im Zimmer zurückgelassen. Hier wird ihm klar, dass die Hand nicht mehr zu retten ist und er entscheidet sich, sie dem Heiligen zu opfern.

Nella chiesa la moltitudine agglomerata cantava quasi in coro, al suono degli stromenti, per intervalli misurati. [...] L'Ummàlido entrò. Fra la stupefazione di tutti, camminò fino all'altare.

Egli disse, con voce chiara, tenendo nella sinistra il coltello:

- Sante Gunzelve, a te le offre.

E si mise a tagliare al polso destro, pianamente, in cospetto del popolo che inorridiva. La mano informe si distaccava a poco a poco, tra il sangue. [...] Poi cadde nel bacino di rame che raccoglieva le elargizioni di pecunia, ai piedi del Patrono.

L'Ummàlido allora sollevò il moncherino sanguinoso; e ripeté con voce chiara:

- Sante Gunzelve, a te le offre. (GDA, *L'Eroe*, in TLN, S. 195)¹⁸⁹

Interessant scheint mir, dass die Vollbringung dieses Opfers vor der Menge der Gläubigen während des Vesperrituals stattfindet. Genauso wie das Ertragen der Schmerzen im Dienste des Tragens der Statue für die Feier nur vor versammelter Menge als heroisch gilt, braucht Ummàlido für sein Opfer ein Publikum und ein Ritual, um den formlosen und blutigen Armstumpf zum Gelöbnis zu machen. Erwähnt wurde schon im ersten Kapitel, dass ein performativer Akt vollgezogen werden muss, damit ein Körperteil zur Reliquie wird. Hier spielt sich etwas Ähnliches ab: Auch der Armstumpf braucht ein Ritual, um als Gelöbnis zu gelten. Ein schauerndes

¹⁸⁸ Le Bon schreibt bezüglich der Gefühle des Einzelnen in einer Menge: „[c]’est surtout sur l’individu en foule qu’on agit, et souvent jusqu’à obtenir le sacrifice de la vie, en invoquant des sentiments de gloire, d’honneur, de religion et de patrie.“ (Le Bon, S. 45)

¹⁸⁹ Übersetzung: „In der Kirche sang die versammelte Menge im Einklang mit den Instrumenten und in klar getakteten Intervallen, fast wie ein Chor. [...] Der Ummàlido kam herein. Zum Erstaunen aller lief er bis zum Altar. Während er in der linken Hand das Messer hielt, sagte er mit klarer Stimme:

- Sante Gunzelve*, ich opfere sie dir.

Und er fing vor dem schauernden Volk an, das rechte Handgelenk abzuschneiden. Die formlose Hand trennte sich langsam und blutend ab. Sie baumelte einen Augenblick lang, weil sie noch von den letzten Fasern gehalten wurde. Dann fiel sie in den Spende-Korb aus Kupfer zu den Füßen des Patrons.

Der Ummàlido hob daraufhin den blutigen Armstumpf hoch und wiederholte mit klarer Stimme:

- Sante Gunzelve, ich opfere sie dir.“

* Dialektale Form für San Gonselvo.

Publikum ist notwendig, um Ummàlidos Akt des Abschneidens eine theatralische und nun performative Bedeutung zu verleihen. Die Vollbringung des Opfers und die Performativität dieses Aktes haben eine Doppelfunktion: Ummàlido macht seine geopfert Hand zum Gelöbnis; gleichzeitig wird der zum Opfer der Prozession gewordene erneut zum Helden.

In dieser Arbeit wurde sowohl theoretisch als auch literarisch am Beispiel der Novelle *Gli idolatri* ausführlich gezeigt, dass dem sogenannten *corpus mysticum* das gefährliche Potential zu eigen ist, sich schnell in eine Masse zu verwandeln. Thematisch lässt sich *L'Eroe* an diese Problematik anknüpfen, wie auch in einem gezähmten Massenzustand ‚heroische‘ und gleichzeitig gefährliche und fanatische Gefühle erweckt werden können. Entscheidend für die Analyse ist, dass für die Inszenierung als Opfer und/ oder Held die Zeugenschaft eines Publikums zwingend ist.

3.1.3 *La morte del Duca d'Ofena*

Das Thema dieser zur gleichen Sammlung gehörigen Novelle wird auch hier direkt zu Beginn verraten: Aus der Ferne hört man „il primo clamor confuso della ribellione“/ „den ersten undeutlichen Lärm der Auflehnung“ (GDA, *La morte del duca d'Ofena*, in ebd., S. 235), der den alten paralytischen Don Filippo Cassàura in seinem Palast vor Angst zittern lässt. Diesmal geht es allerdings nicht um Gläubige, die zu Fanatikern werden, sondern um – mit Sighele gesagt – eine *folla delinquente*/ verbrecherische Masse, die den Palast des Herzogs von Ofena angreift. Zunächst wird der Lärm der Auflehnung als durcheinander beschrieben. Die Adligen befinden sich in ihrem Palast und hören, wie sich der Lärm mit dem Geräusch des Windes, der gegen die Fensterscheiben schlägt, vermischt. Diese verschiedenen Geräusche vermitteln sich uns durch die Wahrnehmung der Adligen. Dass die Räume des Palastes bald nicht mehr sicher sind, wird evident, als der kleine Liebhaber des Herzogs von Ofena, Carletto, verletzt ins Haus zurückkommt und stammelnd berichtet, dass „la folla inferocita“/ „die wilde Masse“ (ebd., S. 239) auf dem Weg ist – bewaffnet. Die Zärtlichkeit des Herzogs gegenüber dem kleinen, weinenden Jungen Carletto wird der Grausamkeit der Masse vor dem Palast gegenübergestellt:

[I]a moltitudine, in fatti, irrompeva su per l'ampia salita, urlando e scotendo nell'aria armi ed arnesi, con una tal furia concorde che non pareva un adunamento di singoli uomini ma la coerente massa d'una qualche cieca materia sospinta da una irresistibile forza. [...] Taluni dei ribelli portavano alti fasci di canne accesi, come fiaccole, che gittavano su i volti una luce mobile e rossastra, schizzavano faville e schegge ardenti, mettevano un crepitio sonoro. Altri, in un gruppo compatto, sostenevano un'antenna, alla cui cima penzolava un cadavere umano. Minacciavano la morte coi gesti e con le voci. (Ebd., S. 239 f.)¹⁹⁰

¹⁹⁰ Übersetzung: „Nun strömte die Menge hoch auf den breiten Anstieg, sie schrie und reckte Waffen und Werkzeuge in die Luft, in solch übereinstimmender Rage, dass sie nicht wie eine Versammlung von einzelnen Menschen aussah, sondern wie eine kompakte Masse aus irgendeiner blinden, von einer unüberwindlichen Macht getriebenen Materie. [...] Manche Rebellen trugen hohe, wie Fackeln angezündete Rohrbündel, die ein loses und rötliches

Wieder zeigt diese Beschreibung, dass D'Annunzio sich intensiv mit dem Thema der Masse und mit dem Grund für die Anwendung dieses Begriffes auf eine Ansammlung von Menschen auseinandersetzt. Nicht zuletzt wird das dadurch bestätigt, dass die aus der Physik hergeleitete Bezeichnung der Masse als ‚einstimmige Rache, die wie eine kompakte Masse aus einer unüberwindbaren Macht getriebene Materie aussah,‘ aufgerufen wird. ‚Masse‘ in der Physik ist eine Eigenschaft der Materie, die ihr Verhalten bestimmt, wenn sie unter dem Einfluss einer äußeren Kraft steht. Sowohl bei Sighele als auch bei Le Bon findet sich immer die Beschreibung der Masse als ein Wesen, das trotz der Heterogenität der einzelnen Komponenten homogen wirkt und agiert. Auch das Massensymbol des Feuers ist durch die brennenden Rohrbündel präsent und die blinde Grausamkeit der Menschen in diesem Zustand wird anhand des Leichnams verbildlicht, der von der Masse als Auflehnungsfahne und als Mahnung getragen wird.

Das Pathos der Erzählung wird durch die Strukturierung des Raumes noch gesteigert: Der Palast ist der Ort der Angst, die anhand körperlicher Reaktionen des alten Herzogs (Beißen in die Hände, Zittern usw.) dargestellt wird, während außerhalb der Palastmauern blinde Wildheit herrscht. Interessant ist auch die Gegenüberstellung von Dienern und Masse. Die zwei Instanzen sind räumlich voneinander getrennt, aber gut vergleichbar: Durch das unterschiedliche Verhalten der versammelten Individuen, die allerdings dadurch verbunden sind, dass sie einer ähnlichen gesellschaftlichen Schicht entstammen, können die Eigenschaften der Masse gegenüber denjenigen der Individuen, die keine Masse bilden, noch deutlicher hervorgehoben werden. Die Diener wagen nicht, den Palast zu verlassen, sondern bleiben „su le soglie“/ „auf der Schwelle“ (ebd., S. 240) – wieder ein sehr treffender Ausdruck, der sowohl im Italienischen als auch im Deutschen zugleich metaphorisch und im Wortsinn verstanden werden kann. Ihr ‚Überstürzen an der Schwelle‘ betont lokal und metaphorisch ihre Rolle als mittlere Instanz. Es herrscht Angst; jeder verhält sich anders: Einer weint, der andere betet und wieder andere denken daran, den Herzog der Masse auszuliefern, um sich zu retten. Die Masse agiert hingegen einheitlich und unterscheidet sich insofern von den Dienern, als sie – aufgrund ihrer Überzahl – keine Angst hat.¹⁹¹

Die Einheitlichkeit und Allmacht der Auflehnungsmasse äußert sich auch durch die Einheitlichkeit ihrer Stimme, die deutlich und mehrmals schreit: „Al balcone!“/ „Auf den Balkon!“ (Ebd.). Es mag kühn erscheinen, die Stimme der Masse deutlich ertönen zu lassen und ihr diesen Befehl in den Mund zu legen, weil gerade der Balkon in den Massendiktaturen (wie etwa dem

Licht auf die Gesichter warfen, und glühende Funken und Splitter knisterten in klangvollem Rascheln. Die anderen, in einer kompakten Gruppe, trugen einen Rohrstengel, von dessen Spitze ein menschlicher Leichnam herabhäng. Sie drohten mit Gesten und Stimmen den Tod an.“

¹⁹¹ Vgl. Sighele, *La folla delinquente*, S. 83.

Faschismus und dem Nationalsozialismus) als Ort der Kommunikation zwischen Anführer und Masse eine entscheidende Rolle spielen wird. Der Herzog kommt der Forderung jedoch nicht nach, sondern schickt seinen Haushofmeister Mazzagrogna vor, der eine klare autoritative Haltung zeigt, sobald er seinen ‚Führungsplatz‘ betritt:

[i]l Mazzagrogna stese una mano, come per sedare i clamori; raccolse tutta la potenza vocale; e incominciò col nome del Re, quasi promulgasse una legge, per incutere al popolo il rispetto. (Ebd., S. 241)¹⁹²

Der Balkon verleiht dem Haushofmeister Souveränität, die sowohl in der Geste seiner Hand als auch in der Beschwörung des Namens des Königs am Anfang der Rede deutlich zu sehen ist. Die Ironie des Auftritts des zum Anführer gewordenen Mazzagrogna endet jedoch tragisch: Er wird ermordet und sein herabhängender Kopf hängt zwischen den Gittern des Balkons. Die Übertreibung der Gefühle der Individuen in einem Auflehnungszustand ist eine zusätzliche, der Masse zugeschriebene Eigenschaft, die sich auch in der Novelle beobachten lässt: Die Ironie des Auftritts des kurzlebigen Anführers wird zu makabrem Humor, der die Figur des „poeta improvviso“/ „improvisierenden Dichters“ (ebd., S. 242) personifiziert, der im Dialekt schlechte Witze über das Geschehnis erzählt. Es wird gelacht und geklatscht und „una gioia feroce aveva invaso gli animi“/ „eine grausame Freude hatte die Seelen ergriffen“ (ebd., S. 242 f.). Gleichzeitig versucht Don Luigi, die Diener im Palast mit Waffen zu motivieren, gegen die Menge zu schießen. Er „sperava nel pánico“/ „hoffte auf die Panik“ (ebd., S. 244), mithilfe derer sich die Masse zerschlagen könnte, wodurch sein Leben gerettet würde. Aufgrund der Dichte der Masse treffen die abgefeuerten Schüsse zielsicher und das ermutigt die Diener wiederum, im Namen ihres Herzogs weiterzuschießen. Schon wieder eröffnet sich eine Opposition: Die Diener bilden jetzt eine gezähmte Masse, während sich draußen die ungezähmte Masse der Auflehnung sammelt. Die Auflehnung scheint nach dem Schusswechsel vorbei zu sein, doch die Ruhe ist temporär: Während der Herzog in der Nacht seinen Liebhaber Carletto tröstet, kommt die Masse zurück und steckt den Palast in Brand.

Il fuoco, sotto il costante soffio del vento, propagavasi con una stupenda celerità per tutta la vecchia ossatura dell'edificio, divorando ogni cosa, suscitando da ogni cosa vampe mobili, fluide, canore. [...] Le voci delle vampe erano innumerevoli; formavano un vasto coro, una profonda armonia, come d'una selva dai milioni di foglie, come d'un organo dai milioni di canne. [...] Omai tutto il palazzo era in potere del fuoco. (Ebd., S. 245 f.)¹⁹³

¹⁹² Übersetzung: „Der Mazzagrogna streckte seine Hand, als ob er hiermit das Geschrei hätte beruhigen können; er nahm seine ganze Stimmkraft zusammen und fing an, im Namen des Königs zu sprechen, als ob er ein Gesetz verkünden würden, um dem Volk Ehrfurcht einzuflößen.“

¹⁹³ Übersetzung: „Das Feuer verbreitete sich unter dem konstanten Wehen des Windes durch das alte Gerüst des Palastes mit einer erstaunlichen Schnelle; es verschlang alles und machte aus allem bewegliche, flüssige und singende Flammen. [...] Die Stimmen der Flammen waren unzählbar; sie formierten einen breiten Chor und sie einte eine tiefe Harmonie, wie ein Wald mit tausend Blättern, wie eine Orgel mit tausend Pfeifen. [...] Nun war der ganze Palast in der Gewalt des Feuers ...“

Rasch breitet sich das Feuer aus und genauso wie die Masse die Diener und den alten Herzog erzittern lässt, ergeben sich auch die Möbel den Flammen, werden instabil und erhalten somit eine eigene Stimme. Die Stimmen des Feuers sind wie diejenigen der Masse zwar unzählig, aber wirken doch harmonisch und einheitlich wie die eines Chors. Interessant ist, dass in der Beschreibung der Harmonie und der Einheitlichkeit des Feuers kein negatives Urteil des Autors zu spüren ist. Hier kann bereits erahnt werden, dass sich der Autor des furchtbaren Potentials der Masse bewusst ist.

Die Macht der Flammen erobert nun den Palast. Hierdurch scheinen sich zwei Ebenen zu eröffnen: die der Geschichte und die des Symbols. Beschrieben werden die Macht des Feuers und die Zerstörung des Palastes, gemeint ist jedoch die Macht der Masse über den Herzog. Der Palast wird somit zum Symbol der Herrscherfigur. Von unten hört man die Masse schreien: Sie will, dass der Herzog herunterkommt, um ihn zu töten. Schließlich erscheint der Herzog in einer Art theatralischem Finale mit verbranntem Gesicht und mit Carletto in seinen Armen vor der Menge. Dieser letzte Auftritt zeigt seinen Unwillen, von der Masse verschlungen zu werden:

[r]accolse tutte l'anima in un atto di scherno indescrivibile. Quindi voltò le spalle; e disparve per sempre dove più ruggiva il fuoco. (Ebd., S. 247)¹⁹⁴

Wieder sind hier die rein erzählerische und die symbolische Ebene zu unterscheiden: Antonio Casamento Tumeo bemerkt zurecht, dass das Ende der Novelle symbolisch zu interpretieren sei, doch er verwechselt die Ebenen miteinander. Er behauptet, dass das Symbolische der Erzählung darin bestehe, dass der Herzog der Masse den Rücken kehrt und – statt sich ihr hinzugeben und von ihr vereinnahmen zu lassen – lieber in der Reinheit der Flammen stirbt.¹⁹⁵ Was Casamento als symbolisch bezeichnet, ist allerdings der Ebene der Erzählung zuzuschreiben, die zwar der Intention des Protagonisten entspricht (dies lässt sich auf die interne Fokalisierung der Figur zurückführen), jedoch nicht mit der symbolischen Intention des Autors zu verwechseln ist. Ausführlich habe ich gezeigt, dass sich D'Annunzio höchstwahrscheinlich über die intrinsische Verbindung zwischen Masse und Feuer bewusst war. Infolgedessen gehe ich davon aus, dass hier eine separate Erzählebene entsteht, die von derjenigen des Protagonisten zu unterscheiden ist. Der Herzog will der Masse mit seinem Akt Größe und Stolz beweisen. Die

¹⁹⁴ Übersetzung: „Er bündelte seine Seele in einem unbeschreiblichen Akt der Verachtung. Nun wandte er ihnen den Rücken zu und verschwand für immer dorthin, wo das Feuer am meisten brüllte.“

¹⁹⁵ Vgl. Casamento Tumeo, S. 251. Renato Barilli wirft dem Autor in seiner Studie, *D'Annunzio in prosa*, Mursia, Milano: 1993, vor, dass man aus dieser Novelle nicht ersehen könne, ob der Autor sich auf der Seite der Masse oder auf der Seite des Herzogs positioniert (vgl. ebd., S. 28). Ich teile Barillis Einsicht, aber ich sehe diese nicht als problematisch. Hingegen glaube ich, dass der Autor mit dieser Novelle bewusst die Zwiespältigkeit, die die Masse im Einzelnen, der nicht zu ihr gehört, erweckt, literarisch abgebildet hat. Bärberi Squarotti sieht zurecht in dieser Szene den Kampf zwischen Einzelem und Masse, aber er schreibt dem Ende, ähnlich wie Casamento Tumeo, die symbolische Bedeutung zu, dass der Herzog sich mit seinem Akt der Macht der Masse entzieht und hierdurch zum Helden wird (vgl. Bärberi Squarotti, S. 48).

Zärtlichkeit zu seinem Liebhaber setzt sich der Rage der Masse entgegen. Er bevorzugt den mutigen Feuertod, während der Autor symbolisch andeutet, dass man sich der Masse nicht entledigen kann, weil auch die Masse ein Feuer ist. Die Masse und das Feuer haben zugleich den Palast erobert. Die Zeit der alten Herrschaft ist vorbei.

D'Annunzio fällt kein positives Urteil über die Masse, sondern bringt ein Bewusstsein für die Macht der Masse zum Ausdruck: *Nolens volens* muss man mit ihr Kompromisse schließen, um sie zu zähmen. Kann man sich ihrer nicht entledigen, muss man sie für den Einzelnen gewinnen. Demzufolge sehe ich die Abgrenzung D'Annunzios von der Masse weniger als ambivalenten Gestus, sondern vielmehr als Teil eines stetigen Prozesses und damit nicht zuletzt als eine zentrale Voraussetzung für seine spätere – sowohl literarische als auch politische – Hinwendung zur Masse als Massen(ver-)führer.

3.2 Der Ästhetizismus D'Annunzios als politisches Programm

Riesce assai difficile a un artista isolarsi. I suoi disdegni e le sue superbie non valgono. La vanità con mani abili e instancabili riallaccia intorno a lui quei legami ch'egli ha reciso. Ma un esempio di completo isolamento, forse unico nell'epoca nostra, ci è dato da Francesco Paolo Michetti, dal grande eremita di Francavilla; il quale fin dai primissimi anni fece suo il motto di Leonardo: *Salvatico è quel che si salva*. Egli appartiene, in fatti alla razza dei genii selvaggi, violenti, in discordia con la moltitudine, disdegnosi della vita comune. Spirito contemplativo e sagace, essendosi messo assai presto in conspetto della sua propria vita, fin dai primissimi anni egli comprese che qualunque allettamento esteriore era trascurabile al paragone dei tumulti e dei turbini entro di lui sollevati dalla forza creatrice. (GDA, *I nostri artisti. Francesco Paolo Michetti*, 1893, in SG II, S. 181; Hervorhebung im Original)¹⁹⁶

Mit dem Maler Michetti verband D'Annunzio eine Freundschaft zweier Künstler, die von gegenseitiger Beeinflussung und Bewunderung geprägt war. Diese Freundschaft zwischen dem Autor und dem Maler ist mithilfe der Widmungen in *Il Piacere* (1889) und *Trionfo della Morte* (1894) im Sinne des Ästhetizismus ganz und gar vom Lebensereignis zum literarischen Topos geworden. Das Haus Michettis gilt als *hortus conclusus* der Abgrenzung D'Annunzios von der

¹⁹⁶ Übersetzung: „Einem Künstler fällt es sehr schwer, sich zu isolieren. Seine Verachtung und sein Stolz nützen ihm nichts. Die Eitelkeit knüpft mit tüchtigen und unermüdlichen Händen die Bindungen um ihn wieder, die er selbst gekappt hat. Allerdings ist Francesco Paolo Michetti, der große Eremit von Francavilla, ein Beispiel für die komplette Isolierung, vielleicht sogar das einzige unserer Epoche; Michetti hat sich schon früh das Motto Leonardos angeeignet: Wild ist derjenige, der sich rettet.* Er gehört zur Spezies der wilden und gewaltigen Genies, die nicht mit der Menge einig sind und das gewöhnliche Leben verachten. Er ist ein Mann von kontemplativem und scharfsinnigem Geist, der sich sehr früh dem Angesicht seines Lebens gestellt hat, und verstand früh, dass jegliche äußerliche Verlockung im Vergleich zu den von seiner schöpferischen Macht in ihm hervorgerufenen Tumulte und Wirbel unbedeutend war.“

**Salvatico è quel che si salva*: Es ist schwierig, den im Italienischen intendierten Sinn des Wortspiels ins Deutsche zu übertagen. *Salvatico* nennt man normalerweise einen Busch oder eine Pflanze, die frei gewachsen ist. Hiervon leitet sich *salvare*, ‚retten‘, ab: Wer frei von den Bindungen ist, kann sich retten.

Stadt. Jedoch wird die in Michettis Haus zwar selbstverständlich abwesende Menge nicht einfach aus dem schöpferischen Prozess ausgeschlossen; vielmehr nimmt sie unbewusst an ihm teil, indem sie *ex negativo* als Antagonist des ‚wahren‘ Künstlers anwesend ist. Der Isolierungsakt des Künstlers mit seinem Abwertungsgestus, der seine Überlegenheit markiert, braucht die Menge als Abgrenzungsinstanz; das Phänomen des Ästhetizismus ist ohne das von den Wissenschaftlern und den Künstlern selbst kreierte Medium der Masse nicht denkbar.

Schon auf den ersten Seiten meiner Untersuchung wurden Norberto Bobbio und Scipio Sighele v. a. aufgrund ihrer Aussagen über Individuum, Künstler und Masse diskutiert. Beide Positionen fließen in D'Annunzios Aufsatz zusammen. Interessant scheint mir außerdem, dass sowohl Bobbio als auch D'Annunzio eine gemeinsame Vorstellung der Gründe für die Abgrenzung haben: Der Philosoph schreibt von „disdegno“/ „Verachtung“ und „aristocraticismo“/ „Aristokratismus“¹⁹⁷, während D'Annunzio – der selbst in dieses Dilemma involviert ist – von ‚disdegni‘/ ‚Verschmähungen‘ und ‚superbie‘/ ‚Stolz‘ spricht. In seiner Argumentation kommt allerdings auch die *vanitas* ins Spiel, die für Sighele den Grund für die Annäherung des Dichters zur Masse darstellt. Sie wird als das Vergnügen an einer populären ‚Aura‘ beschrieben, als Freude daran, sich von der Masse mit Lobreden und Applaus überhäufen zu lassen.¹⁹⁸ Ähnlich argumentiert D'Annunzio, der nun der *vanitas* Hände als anthropologische Attribute verleiht. Hierdurch wandelt sie sich von einer angeborenen, menschlichen Unsitte in eine Gewohnheit, was auch die Wiederverflechtung des Künstlers mit den zuvor gekappten Verbindungen rechtfertigt.¹⁹⁹ Auch Schopenhauer stellt im Kapitel IV („Vom dem, was einer vorstellt“) seiner *Aphorismen zur Lebensweisheit* (1850) den Stolz der Eitelkeit gegenüber:

Zwischen diesen zwei letzteren [sc. Eitelkeit und Stolz] beruht der Unterschied darauf, daß der Stolz die bereits feststehende Ueberzeugung vom eigenen überwiegenden Werthe, in irgend einer Hinsicht, ist; EITELKEIT hingegen der Wunsch, in Andern eine solche Ueberzeugung zu erwecken [...] Demnach ist Stolz die von INNEN ausgehende, folglich direkte Hochschätzung seiner selbst; hingegen Eitelkeit das Streben, solche von AUSSEN her, also indirekt zu erlangen. Dem entsprechend macht die Eitelkeit gesprächig, der Stolz schweigsam. [...] Weil also der Stolz seine Wurzel in der UEBERZEUGUNG hat, steht er, wie alle Erkenntniß, nicht in unsrer WILLKÜR. Sein schlimmster Feind, ich meyne sein größtes Hinderniß, ist die Eitelkeit, als welche um den Beifall Anderer buhlt, um die eigenen hohe Meinung von sich erst darauf zu gründen, in welcher bereits ganz fest zu seyn die Voraussetzung des Stolzes ist.²⁰⁰ (Hervorhebung im Original)

¹⁹⁷ Bobbio, S. 80.

¹⁹⁸ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 61.

¹⁹⁹ Es wurde bereits erwähnt, dass in der (Ab-)Trennung der Künstler das verlorene Verhältnis zwischen *pars* und *toto* durch das Kultische (*totum ex parte*) der Werke wiederhergestellt wird. D'Annunzio fügt hier die *vanitas* hinzu, die laut ihm die Bindung zur Gesellschaft wiederherstellt. Hierdurch wird angekündigt, dass das Kunstwerk eine Bindung zwischen Abgegrenztem (Teil) und Gesellschaft (Ganzem) darstellt.

²⁰⁰ Ludger Lütkehaus (Hrsg.), *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden Band IV*, Parerga und Paralipomena I, Haffmans Verlag, Zürich: 1994, S. 356 f.

Die von D'Annunzio erwähnte Schwierigkeit der Abgrenzung kann auf die Unterscheidung Schopenhauers zurückgeführt werden: Der nach Anerkennung suchende Künstler tendiert trotz seines Überlegenheitsgefühls zwangsläufig dazu, Beifall zu suchen. In diesem Fall scheint es nicht allzu gewagt, diesen Beifall der lobsagenden und klatschenden, publikumsähnlichen Menge zuzuschreiben. Michetti scheint in der Beschreibung D'Annunzios hingegen dem Typus des stolzen Künstlers nach Schopenhauer zu entsprechen, in dem die Überzeugung seiner Überlegenheit von innen ausgeht. Gerade aus dieser Innerlichkeit entsteht auch seine schöpferische Kraft, die ihm äußerliche Verlockungen unbedeutend erscheinen lässt. Darüber hinaus wird von einem kontemplativen Eremitendasein gesprochen:

[e]gli ha lasciato tutto ciò che è eccessivo ed inutile. Avendo tutto compreso, egli si è pacificato. Il linguaggio di cui ora dispone è eguale alla grandezza del sogno interiore. La sua intelligenza è pari alla sua sensibilità. Egli può manifestare intera la sua anima e più veramente creare la vita. (GDA, *I nostri artisti. Francesco Paolo Michetti*, in SG II, S. 186)²⁰¹

Wenngleich hier von Sprache die Rede ist, wird sie nicht als ein nach außen gerichteter Sprechakt verstanden, sondern als innerlicher, dem Künstler angeborener Drang, der durch Kunst Leben schafft. Diese Attribute lassen sich mit der Schweigsamkeit des stolzen Menschen im Sinne Schopenhauers verbinden. D'Annunzio hingegen, der für seine fesselnde Rhetorik bekannt ist,²⁰² scheint eher dem Gespräch zugetan zu sein. Allerdings ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass – anders als etwa in der Malerei – das Wort das einzige für den Autor zur Verfügung stehende künstlerische Mittel darstellt. Michetti kreiert durch seine Gemälde das Leben, während D'Annunzio mit seiner wortreichen Schilderung einen lebendigen Künstler darstellt. Die Versuche gleichen sich eben darin, dass beide sich mit etwas Lebendigem beschäftigen. Die vom Autor bewunderte Besonderheit Michettis besteht darin, dass dank der Strebsamkeit seiner Kontemplation seine Sehkraft zur Vision geworden ist. Sie ermöglicht ihm D'Annunzio zufolge, zur Essenz der Dinge vorzudringen und, klarer als die Natur und trotzdem in vollkommener Harmonie zu ihr, seine eigenen Wesen zu kreieren oder – in Distanz zur Natur – diese durch die Kunst fortzusetzen. So wird die Kunst nicht mehr als solche wahrgenommen, sondern vielmehr als lebendiger Organismus (vgl. ebd., S. 182-186). Das macht Michetti zu einem nachahmungswürdigen Künstler. Insofern ist der Aufsatz nicht nur als Lob, sondern v. a. als ästhetisches Programm eben jenes Autors zu verstehen, der sich von seinem mondänen Leben in Rom ins Haus des befreundeten Malers zurückzieht, um dort seine bekanntesten Romane zu

²⁰¹ Übersetzung: „Er hat alles verlassen, was übermäßig und unnötig ist. In diesem allumfassenden Verständnis hat er sich mit sich selbst ausgesöhnt. Die Sprache, über die er verfügt, ist so reichhaltig wie sein eigener, innerlicher Traum. Seine Klugheit gleicht seiner Empfindlichkeit. Er kann seine Seele vollkommen offenbaren und wahrhaftig Leben kreieren.“

²⁰² Für die Relevanz der Rhetorik in den Romanen D'Annunzios empfehle ich die Lektüre von Gianni Turchetta, *La coalizione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, La nuova Italia Editrice, Firenze: 1993.

schreiben. Mit seinem Freund Michetti teilt er das Bedürfnis, sich zum Schreiben zurückzuziehen, durch Kunstwerke etwas Lebendiges zu schaffen und hiermit seinen Bezug zu dem Leben wiederzufinden, das er hinter sich ließ. Der Ästhetizismus D'Annunzios produziert Kunst, die den Anspruch hat, als lebendiger Organismus wieder ins Leben integriert zu werden. Diesbezüglich ist die Beschreibung D'Annunzios in einem Interview hinsichtlich seines Verständnisses des Kunstwerks vielsagend:

[o]gni coordinazione di parole – nella quale l'artista scrittore, secondando il genio della lingua e obbedendo alle leggi fisiologiche del respiro, sia riuscito a rappresentare con la lettera e col suono l'apparenza, l'essenza e la movenza dell'oggetto – ha di per sé il valore d'un organismo vitale. L'aggregato d'una moltitudine di questi organismi – omogenei, o differenti e complementari con una mutua affinità – forma un organismo d'ordine superiore, egualmente vitale. Secondo questo assioma, l'artista scrittore è colui che possiede la facoltà di creare la vita. (Ugo Ojetti, *Interviste. Gabriele d'Annunzio*, 1895, in ebd., S. 1380)²⁰³

Schon zu Beginn dieses Kapitels wurde deutlich, dass der Ästhetizismus ohne die Anwesenheit der Menge *ex negativo* nicht denkbar ist. Hier ist allerdings nicht von einer menschlichen Menge die Rede, sondern von einer Wortmenge. Interessant ist nun, wie an dieser Stelle das Verhältnis Kunst-Leben (welches für den Ästhetizismus durchaus wichtig ist) bzw. die Wechselwirkung zwischen Kunstwerken und lebendigen Organismen umgedreht wird. Während die menschliche Menge eher als Agglomerat oder Masse beschrieben wird, in der die sie gründenden Einzelnen ihre Lebendigkeit und ihre Subjektivität verlieren und ein sich an der Schnittstelle zwischen Leben und Tod schwebendes Phantasma bilden, gewinnt die vom Autor gewählte Wortmenge nicht nur an Lebendigkeit, sondern wird zu einem höherrangigen Organismus, der seinen Bestandteilen überlegen ist. Der Wunsch, jedes Wort mit Bedacht zu wählen, dient nicht nur einem bloßen rhetorischen Zweck. Vielmehr verrät die Performativität der Romane D'Annunzios, wie sehr das Kunstwerk, dessen Helden eine enge Verbindung zum Autor aufweisen, in einem synekdochischen Verhältnis zu ihm steht. Seine Romane und generell seine literarische Tätigkeit sind Kunstwerke, die auf eine bestimmte Publikumswirkung abzielen. Der Prozess des Schreibens und die Hinwendung zur Masse haben ein ähnliches Ziel. Genauso wie D'Annunzio sich bemüht, aus einer vitalen Wortmenge einen lebendigen, höherrangigen Organismus zu kreieren, kann er sich als höherrangige Inkarnation seiner Helden, also als überlegenes Individuum, zur Masse hinwenden und aus dem niedrigen Wesen der formlosen Menge etwas Höheres schaffen. So entstehen zuerst ein Publikum und dann ein Kulturvolk.

²⁰³ Übersetzung: „Jede Wortkoordination – durch die der Künstler bzw. Schriftsteller dem Sprachgeist folgend und den physiologischen Gesetzen des Atmens gehorchend das Aussehen, die Essenz und die Bewegung des Objektes dargestellt hat – besitzt den Wert eines lebendigen Organismus. Das Agglomerat einer Menge dieser Organismen – homogenen oder verschiedenen und komplementären – bildet einen höherrangigen, ebenso lebendigen Organismus. Gemäß diesem Axiom ist der Künstler bzw. Schriftsteller derjenige, der die Gabe besitzt, Leben zu schaffen.“

Während die Helden der Romane sich gerne der Masse entziehen, weiß der Autor, dass er die Masse braucht, um sich als Held vor ihr darzustellen. Während die Masse als unterlegenes Wesen in der ästhetisierten Welt nur *ex negativo* anwesend sein darf, ist der Autor imstande, sie durch lebendige Kunstwerke bzw. durch die Macht des Wortes zu verblüffen und auf sie zu wirken. Das Schöne ist nun nicht nur Mittel zum Zweck, sondern ein sich in jedem Organismus wiederfindendes Ideal, das vom Autor wieder zum Leben erweckt werden kann. Ganz im Sinne der Analyse Freuds bezüglich des epischen Dichters als Vorläufer eines Massenführers darf der Erfinder des höherrangigen Organismus bzw. des Kunstwerks im Sinne D'Annunzios die dem Helden als Überlegenem zugeschriebene Rolle *kritisch* reflektieren, um sie dann in verbesserter Form zu übernehmen. Das ermöglicht ihm, in seiner Hinwendung zur Menge als Orator und Politiker identitätsstiftende Gefühle hervorzurufen, weil die zum Publikum gewordene Menge seine Werke schon kannte und in ihm die hypostatische Darstellung überlegener, gar erhabener Werte verkörpert sieht. Eben dies macht ihn zum Helden.

3.2.1 Der geborene Aristokrat als Figur der Abgrenzung: *Il Piacere*

Die Widmung

Wie schon erwähnt, wurde *Il Piacere* im Haus des Malers Michetti geschrieben. Die genaue Verortung des *hortus conclusus* für die künstlerische Schöpfung wird in der Widmung des Romans nicht bloß thematisiert, sondern dient dazu, den Lebensstil beider Künstler als Methode des Schreibens einzuführen:

[s]orrìdo quando penso che questo libro, nel quale io studio, non senza tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane, è stato scritto in mezzo alla semplice e serena pace della tua casa, fra gli ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve, mentre insieme con le mie pagine cresceva la cara vita del tuo figliuolo. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 4)²⁰⁴

Die Analyse des korrupten, mondänen Lebens, das der Ästhet Andrea Sperelli in Rom führt, zeigt einen starken biographischen Bezug zum Leben des Autors auf. Der Schreibprozess findet in der Ruhe eines Hauses auf dem Land statt, wo D'Annunzio sich bemüht, die Lebendigkeit der Außenwelt in seinen Roman einzuarbeiten. Bemerkenswert ist allerdings, dass der Roman eben nicht das Leben im Titel trägt, wie es etwa der Absicht des Autors, damit Leben zu erzeu-

²⁰⁴ Übersetzung: „Ich lächle, wenn ich daran denke, dass dieses Buch, in dem ich nicht ohne Traurigkeit so eine große Korruption und Verdorbenheit sowie so viel Schwachheit, Lügenhaftigkeit und vergebliche Grausamkeit erforsche, in der einfachen und unbeschwerten Ruhe deines Hauses geschrieben worden ist, wo – während gleichzeitig das wertvolle Leben deines Sohnes voranschritt und meine Seiten sich mehrten – die letzten Gesänge der Mäher und die ersten Pastoralen des Schnees zu hören waren.“

gen, entspräche. Stattdessen findet sich das Wort *Piacere*, also ‚Lust‘, die das Leben des Romanhelden prägt und welche als Abgrenzungsmuster²⁰⁵ dienen soll. Die Darstellung Andreas und seiner Lebenserfahrung als Abgrenzungsmuster dient wiederum dem Zweck der Annäherung des Autors an das Ideal des stolzen Künstlers.²⁰⁶ Motto der Widmung ist demzufolge nicht die Lust, sondern die Erforschung des Lebens in Abgrenzung von der Zeit, in der das Ideal und die Schönheit vom Autor – ähnlich seinem Helden – verehrt worden waren. Erwähnen muss man bereits an dieser Stelle, dass Autor und Held nicht leicht zu unterscheiden sind, nicht zuletzt weil die Hauptquelle für den Roman das Leben D'Annunzios in Rom war: „[d]ans le personnage d'André Spérelli il y a beaucoup de moi-même pris sur le vif.“²⁰⁷

D'Annunzio nimmt sich vor, die Korruption und Verderbtheit des Ästhetizismus auf ein wahrhaftiges und lebendiges Bild zu verschieben, dessen Selbstbezüglichkeit dem Zweck dient, die Grenze zwischen Kunst und Leben in Anklang zum Programm des Ästhetizismus aufzuheben und sich seinem Helden gegenüber als überlegen darzustellen. Ein Künstler, der seinen Roman über das Leben einem anderen Künstler widmet, der wiederum Leben durch die Kunst schafft, scheint ein klares Bekenntnis zur Selbstreflexion zu vermitteln. Ähnlich wie in der Beschreibung Michettis bezieht sich Kunst auf Kunst und produziert dabei Leben, und zwar als einen höherrangigen Organismus:

²⁰⁵ Ich möchte an dieser Stelle hervorheben, dass der Autor den Helden seines ersten Romans sowie die Masse als Abgrenzungs- und nicht lediglich als Ablehnungsmuster ausnutzt. Damit ist gemeint, dass der Autor sich zwar von beiden abgrenzt, obwohl er sie braucht, um sich als überlegen darzustellen bzw. definieren zu können. Chytraeus-Auerbach definiert Andrea Sperelli in ihrer bereits zitierten Arbeit als „ein[en] typische[n] Vertreter des sich zum Ende des Jahrhunderts in der Literatur ausbreitenden Ästhetizismus“ (Chytraeus-Auerbach, S. 43) und als „degenerierter Spross eines alten italienischen Adelsgeschlechts“, der „repräsentativ für die dekadent-eklektizistische Haltung der römischen Gesellschaft steht“ (ebd.) Ich werde im Laufe meiner Lektüre erklären, inwiefern Andrea mehr ‚Ästhetiker‘ als reiner ‚Ästhet‘ zu sein scheint und warum D'Annunzio sich von diesem Muster abgrenzen wollte.

²⁰⁶ Roberto Cadonici schreibt zurecht in seiner Arbeit, *Come leggere il piacere di Gabriele D'Annunzio*, Mursia, Milano: 1990, dass die Entwicklung des Mythos des Übermenschen bereits in den ersten Jahren des Autors in Rom beginnt. Zu diesem Zeitpunkt kannte D'Annunzio Nietzsches Schriften noch nicht, jedoch erlaubte ihm Cadonici zufolge die politische Situation Italiens sowie die Nähe zur kulturellen Elite der Zeit die Möglichkeit, als Intellektueller politisch wirksam zu sein (vgl. ebd., S. 8). Cadonici spricht jedoch der Erfahrung des *Il Piacere* eine rein politische Bedeutung ab, die ich im Gegenzug hervorzuheben versuche. Er fügt hinzu, dass D'Annunzio sich nie vollständig der literarischen Dekadenz zugehörig fühlte, obwohl die in seinen Werken bearbeiteten Thematiken der literarischen Dekadenz zugehören. Der Ästhetizismus der Parnassiens übte hingegen einen starken Einfluss auf sein Kunstverständnis aus (vgl. ebd., S. 9-14 und S. 62). Obwohl ich Cadonici's Studie für einen Einblick in D'Annunzios Roman *Il Piacere* trotzdem empfehle, bin ich mit ihm bezüglich seiner oben genannten These nicht einig. Die Bearbeitung D'Annunzios der Thematiken der literarischen Dekadenz spricht bereits für seine Zugehörigkeit zu dieser Epoche. Analog zu meinen Erwägungen im ersten Kapitel meiner Arbeit positioniert sich D'Annunzio – ähnlich wie Nietzsche – *kritisch* gegenüber der literarischen Dekadenz. Gerade seine Kritik und seine Bearbeitung der Thematiken seiner Epoche weisen jedoch auf seine Zugehörigkeit hin. Wenn es einerseits stimmt, dass D'Annunzio niemals eine reine, auf Selbstgenuss ausgerichtete Kunst im Sinne der *l'art pour l'art* vertreten hat und stattdessen die Wirkung der Kunst zum Ziel seines Schaffens erklärt, verbleibt diese Wirkung – wie ich nachfolgend zeigen werde – in enger Verbindung mit den Diskursen der Dekadenz.

²⁰⁷ Amédée Pigeon, „Gabriele D'Annunzio poète et romancier italien“, in *La revue hebdomadaire roman, histoire et voyage XIII*, Paris: 24 June 1893, S. 599 f.

[i]o sono ora, come te, convinto che c'è per noi un solo oggetto di studii: la Vita. (Ebd., S. 3)²⁰⁸

Ästhetizismus ist für D'Annunzio keine Reduzierung des Lebens auf die Kunst. Genauso wie in der Widmung, die einen anderen Künstler anspricht und ihm Leben durch Kunst verspricht, stellt D'Annunzio den Ästhetizismus und den Anspruch der Widmung anhand seines Romans performativ dar: Er macht aus einem Leben ein Kunstwerk, das Leben verspricht und dessen Entstehung explizit auf das Wachstum des Kindes Michettis zurückzuführen ist, von dem am Ende der Widmung gesprochen wird:

[c]erto, se nel mio libro è qualche pietà umana e qualche bontà, rendo mercede al tuo figliolo. Nessuna cosa intenerisce e solleva quanto lo spettacolo d'una vita che si schiude. [...] Ecco, dunque, il volume. Se, leggendolo, l'occhio ti corra più oltre e veda tu Giorgio porgergli le mani e dal tondo viso riderti, come nella divina strofe di Catullo, semihante Labello, interrompi la lettura. E le piccole calcagna rosee, dinanzi a te, premano le pagine dov'è rappresentata tutta la miseria del Piacere; e quel premere inconsapevole sia simbolo e augurio. (Ebd., S. 4)²⁰⁹

Als zärtlich definiert der Autor das Spektakel der Entstehung eines Lebens und hiermit sind sowohl das Kind Michettis als auch das Buch gemeint. Allerdings verrät die Auswahl des Wortes ‚spettacolo‘/ ‚Spektakel‘ eine gewisse ästhetische und theatralische Absicht, die auf eine besondere Wirkung abzielt. Das Kind und der Roman sind wie zwei Neugeborene und der Bezug des Autors auf Catulls *Carmen 61* ist emblematisch für das Verständnis der Absicht D'Annunzios. Das theatralisch dargestellte Unterbrechen der Lektüre des Romans, in dem das lächelnde Kind seine Hände ausstreckt und der Vater sich im Kind widerspiegelt, bezieht sich auf ein Zitat, das gleichzeitig auf die Familie Michettis und auf die symbolische Ebene des Romans anspielt. Auch wenn die sexuelle Lust Andreas keinen Zeugungswunsch beinhaltet, kann D'Annunzio als Vater seines Romans gesehen werden; einerseits, weil er damit Leben schaffen will, v. a. jedoch, weil er die Ähnlichkeit zwischen sich und seinem Helden nicht verschweigt. Der oben beschriebene Bruch in der Lektüre aufgrund des lächelnden Kinds ist nicht

²⁰⁸ Übersetzung: „Ich bin jetzt, wie auch du, überzeugt davon, dass es für uns kein anderes Forschungsobjekt als das Leben gibt.“

Ich möchte den Leser an dieser Stelle darauf hinweisen, dass die Umschreibung des Wortes ‚vita‘ in ‚Vita‘ eine große Rolle spielt. D'Annunzio versucht so, das ‚Leben‘ als Forschungsobjekt zu objektivieren und als lebendigen Organismus bzw. als Subjekt vorzustellen. Folglich macht er das Leben, seinem ästhetisch-politischen Programm entsprechend, zum Dreh- und Angelpunkt des Romans.

²⁰⁹ Übersetzung: „Gewiss, wenn es in meinem Roman ein gewisses menschliches Erbarmen, eine Güte zu finden ist, so ist sie deinem Sohn zu verdanken. Nichts erweicht und erleichtert jemanden so sehr wie das Spektakel eines aufgehenden Lebens [...]. Hier nun der Band. Wenn es beim Lesen dein Auge darüber hinaus gleiten sollte und du Giorgio sehen solltest, der dir die Hände reicht und dich mit seinem runden Gesicht anlächelt wie in der göttlichen Strophe Catulls, semihante Labello, brich die Lektüre ab. Und wenn die kleinen, rosenroten Fersen gerade vor dir auf den Seiten herumtapsen würden, in denen all die Armseligkeit des Piacere geschildert ist, dann sei dieses unbewusste Tapsen ein Symbol und ein Omen.“

Es ist schwierig, ‚Piacere‘ im Deutschen einheitlich zu übersetzen, weil das Bedeutungsspektrum sowohl ‚Lust‘ als auch ‚Wollust‘, ‚Genuss‘ und ‚Vergnügen‘ umfasst. Allgemein wird ‚Piacere‘ in diesem Roman zur Lebenserfahrung des Helden und des Autors erhöht.

notwendig eine Störung, sondern die Fortführung der Absicht des Autors, etwas Lebendiges in sein Werk einfließen zu lassen, damit dieses nicht als Kunst, sondern als Leben oder Verlängerung desselben wirkt. Die Übergabe der Buchseiten voller Armseligkeit in die kleinen Hände des Kindes muss Symbol und Omen sein, wie auch hier das Leben der Kunst entspricht. Auch aus Armseligkeit kann Leben entstehen. Die Schlussfolgerung hieraus wäre etwa, dass die Lust am Schreiben der Lust an der Fortpflanzung entspricht und sie daher substituieren darf. Hiermit werden die Grenzen zwischen Leben und Kunst aufgehoben. Dies wird v. a. dadurch betont, dass das lebendige, lächelnde Kind am Ende auf ein Zitat zurückzuführen ist. Das Haus Michettis und seine Umgebung, sein Kind und der Roman dienen als Beispiele für das vom Autor angestrebte Ineinanderfließen von Kunst und Leben.

Die Lust am Erzählen und das Schreiben als Gelöbnis

Während D'Annunzio im Haus Michettis versucht, den Weg des stolzen Künstlers zu beschreiben und den Roman als „*rendimento di grazie*“ und „*ex voto*“/ „*Dankgebet*“ und „*Gelöbnis*“ (ebd., S. 3) gelten zu lassen, schildert er seinen Helden Andrea Sperelli als den Typus der *vanitas*, der sich einerseits von der Außenwelt abgrenzt, sich andererseits jedoch gerne in der adeligen Gesellschaft seiner Zeit aufhält und nicht nur Frauen begehrt, sondern sich von der gehobenen Gesellschaft als überlegen verehren lässt. Der Autor schreibt im dritten Buch des Romans von seinem Helden:

[n]essuno meglio di lui sapeva raccontare una novelletta grassa, un aneddoto scandaloso, una gesta da Casanova. Nessuno, nella descrizione d'una cosa di voluttà, sapeva meglio di lui trovare la parola lubrica ma precisa e possente, la vera parola di carne e d'ossa, la frase piena di midolla sostanziale, la frase che vive e respira e palpita come la cosa di cui ritrae la forma, comunicando all'uditor degno un piacere duplice, un godimento non pur dell'intelletto ma dei sensi, una gioia simile in parte a quella che producono certe pitture dei grandi maestri coloristi [...]. (Ebd. S. 245 f.)²¹⁰

Die Ähnlichkeit zu der von mir aus dem Interview mit Ojetti zitierten Textstelle ist unübersehbar. Übereilt erscheint mir jedoch die Schlussfolgerung, dass der Autor lediglich seine Vorstellung der Wirkung des Wortes auf seinen Helden projiziert. Im Gegenteil muss man sich bei der Interpretation des Romans bemühen, die Schnittstellen zwischen Kunst, Leben und ihrer Darstellung nicht als bloße Eingliederung der Autorbiographie in die Fiktion zu lesen. Vielmehr markieren diese Schnittstellen die Unterschiede zwischen Autor und Held. So werden sie zu

²¹⁰ Übersetzung: „Niemand verstand es wie er, eine unanständige Geschichte, eine skandalöse Anekdote, ein Abenteuer à la Casanova zu erzählen. Niemand verstand es wie er, Sinnliches auszumalen, mit dem treffenden anstößigen Wort, dem genau richtigen Wort aus Fleisch und Blut, dem treffenden markigen Satz, der lebt und atmet wie die geschilderte Szene selbst. So kam der würdige Zuhörer zu einem doppelten, einem geistigen und sinnlichen Vergnügen, zu einem ähnlichen Genuß, wie ihn gewisse Bilder der großen Koloristen vermitteln ...“ (GDA, *Lust*, aus dem Italienischen übertragen von Pia Todorović-Strähl, Manesse Verlag, Zürich: 1994, S. 326)

einem Richtwert, anhand dessen D'Annunzios Absicht der Vorstellung und Inszenierung des Musters von *Il Piacere* als korruptes Beispiel nachverfolgt werden kann.

Sowohl D'Annunzio als auch Andrea scheinen sich damit zu beschäftigen, anhand des Wortes etwas Lebendiges abzubilden, das als solches auch vom Publikum wahrgenommen werden muss. Während aber der Autor durch seinen Roman das Leben kreieren will, schildert Andrea lediglich eine skandalöse Anekdote, die zwar lebendig wie ein Gemälde wirken muss (eine weitere Anspielung der Widmung), jedoch lediglich der Absicht folgt, im Publikum ein intellektuelles oder sinnliches Vergnügen, nämlich Lust, zu erzeugen. „Per non annoiarsi“ (ebd.)/ „Um sich nicht zu langweilen“ (GDA, *Lust*, S. 325) verführt Andrea seine Zuhörer, wohingegen D'Annunzios Erzählung eine andere ernstere Absicht verfolgt: So inszeniert der Roman anhand seines Narrativs ein Gelöbnis.²¹¹ Genauso wie der Held der Novelle *L'Eroe* die theatralische Situation braucht, um einen Teil seines Körpers bzw. seine Hände zu opfern, damit sie als Gelöbnis gelten dürfen, braucht der Autor einen Adressaten und ein Publikum, um *Il Piacere* wahrhaftig als Verzicht auf ein mondänes Leben inszenieren zu können. Um den Weg des stolzen Künstlers zu beschreiten und sich dadurch als überlegen darzustellen, muss der Autor sich von seinem früheren Leben öffentlich abgrenzen: So darf der Autor zugleich seine Lust am Erzählen behalten und kann trotzdem die Vergangenheit als Korruption darstellen, die dank des performativen Akts der Erzählung nicht tot erscheint: der Verzicht auf sein vergangenes Leben wirkt wahrhaftig auf das Publikum. Der Autor darf mit Vergnügen schreiben bzw. aufmerksam Worte wählen und sich zugleich durch das Schreiben als seinem Helden und auch der Außenwelt überlegen profilieren. D'Annunzio betritt den Weg des stolzen Künstlers und überlässt seinen Helden den der *vanitas* und der Lust, welche – wie ich im Laufe meiner genauen Lektüre zeigen werde – eng miteinander verknüpft sind.

Die Idolatrie und die Perversion Andreas

Marc Föcking beginnt seine Untersuchung *Fra le pure dita l'ostia santa. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen Gabriele D'Annunzios*²¹² mit einer Äußerung von Karl Kraus. Darin behauptet dieser, gezeigt zu haben, dass die Kultur zwischen einer Urne und einem Nachttopf Spielraum habe. Als ‚Positive‘ bezeichnet Kraus zwei Arten von Künstlern: die, die

²¹¹ Cadonici schreibt, dass D'Annunzio die Erfahrung des *Il Piacere* ‚stigmatisieren‘ wollte (vgl. Cadonici, S. 55). Ich finde, dass der Begriff des Gelöbnisses sich mit seiner Absicht besser vereinbaren lässt, aus einer Erfahrung der *vanitas* und aus der Vereitelung des *Il Piacere* bis zur Berührung mit dem Tode durch einen performativen Akt etwas Lebendiges zu schöpfen.

²¹² Föcking übernimmt für den Titel seines Aufsatzes einen Vers aus einem zu *Il Piacere* entnommenen Sonett, das Andrea während seiner Genesung in Schifanoja schreibt. Allerdings enthält der Titel des Aufsatzes einen Fehler. Richtig ist es: „Fra le pure dita l'ostia santa“ (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 150)

die Urne als Nachttopf gebrauchen und jene, die andersherum agieren.²¹³ Anhand dieser Äußerung kategorisiert Föcking D'Annunzio als zu den ‚Positiven‘ gehörig, weil er die christliche Sprache verwendet, um das Alltägliche zu beschreiben. Allerdings bezeichnet er diesen Sprachgebrauch als problematisch, weil man sich mit der Verabschiedung vom christlichen Glauben und von der Erlösung Gottes den Voraussetzungen des Kultes entzieht.²¹⁴ Ich argumentiere hingegen, dass genau diese Verabschiedung die Ursache für eine Verschiebung oder gar für einen Ersatz des Erlösungsobjekts darstellt.

Schon am Anfang meiner Untersuchung war von Bourget die Rede, der die Gewohnheit Baudelaires, eine liturgische Sprache für die Liebe zu verwenden, ‚Idolatrie‘ nennt. Dies sieht er nicht als Problem, sondern er führt sie vielmehr auf das intellektuelle Bedürfnis des Menschen zurück, „de sentir comme aux tempes où il croyait.“²¹⁵ Laut Bourget ist die religiöse Sensibilität auf die Liebe übertragbar; so äußert sich die Säkularisierung des Sakralen als Projektion von Gefühlen auf ein drittes Objekt (gemeint können sowohl eine Person als auch ein Gegenstand sein). Dies beinhaltet den Wunsch nach Erhöhung oder gar das Bedürfnis nach einer Art Erlösung. Allerdings sollte man sich die Frage stellen, warum die Idolatrie in der Masse zu einer Tragödie führen kann, während die der Liebe gerechtfertigt erscheint. Beide Verfahren lassen sich parallel betrachten: Wie es sich aus der Analyse der Novelle *Gli Idolatri* ergab, füllt die Idolatrie diejenige Leerstelle, die vom Eintritt der Reliquie in die Kirche verursacht wurde. Dies lässt sich auch auf Bourgets Gedanken übertragen: Wo die Religion fehlt, verbleibt eine Art religiöse Leidenschaft. Dass die Idolatrie in der Novelle zur Tragödie wird, ist auf den als ‚barbarisch‘ gesehenen Massenzustand zurückzuführen, in dem die Gefühle übertrieben werden. Dennoch scheint die Idolatrie des Haupthelden von *Il Piacere* nicht ganz ungefährlich zu sein.²¹⁶ Seine ‚aktivistische‘ Lust im Sinne Bobbios bzw. der Drang des Tuns für das Tun oder die Dekadenz der (Re-)Aktion, die Andreas Figur profiliert, hat drei Fixpunkte, die als Erlösungsobjekte betrachtet werden können: die Schönheit, die Kunst und die Frau. Andrea fühlt sich überlegen und grenzt sich vom Gesellschaftskörper ab. Er entspricht allerdings nicht dem Typus des Stolzes, wie etwa Michetti, sondern dem der *vanitas*. Was mit der Abgrenzung zurückgelassen wurde, reproduziert er in seinem künstlichen Kosmos im Sinne des Aktivismus von Bobbio auf Mikroebene. In diesem Zuge schreibt er den Objekten eine Art Lebendigkeit zu, die sein Haus gleichzeitig zum Theater und zum Heiligtum seiner Idolatrie machen.

²¹³ Vgl. Marc Föcking, „*Fra le pura dita l'ostia santa*. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen Gabriele D'Annunzios“, in Conrad Wiedemann (Hrsg.), *Germanisch-Romanische Monatsschrift n. F. 41*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg: 1991, S. 189.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Bourget, S. 9.

²¹⁶ Im Laufe dieses Unterkapitels werde ich zeigen, wie die Idolatrie zu Andreas Perversion wird.

Alfred Binet schreibt bezüglich der Liebe und der Objekte:

[i]l n'est pas difficile de montrer que l'amour normal conduit à une certaine recherche des objets matériels. Les preuves de cette idolâtrie amoureuse qui, plus que toute autre, mérite le nom de fétichisme, pourraient être fournies par la lecture du premier roman venu. Mantegazza, parlant des „sublimes puérités de l'amour“, dit que „dans le reliquaire de l'amour il y a place pour les choses les plus gracieuses comme les plus grossières.“ [...] Les objets matériels de ce culte de l'amour sont surtout aimés parce qu'ils rappellent une personne; ils ont donc principalement une valeur d'emprunt.²¹⁷

Alfred Binet ist der erste Psychologe, der 1887, ein Jahr vor dem Erscheinen von *Il Piacere*, Fetischismus in der Religion und in der Liebe annähert. Er beginnt seinen Aufsatz mit der Behauptung, dass der Fetischismus eine große Rolle in der Religion gespielt habe: Das Bild von der Gottheit wurde oft mit dieser selbst verwechselt.²¹⁸ Jedoch erweitert er den Begriff erstmalig um den Bereich der Liebe. Der pathologische Fetischist neigt laut Binet dazu, das Objekt des Begehrens (sowohl Körperteile als auch Gegenstände) zu isolieren. Die Harmonie der nicht pathologischen Liebe, die aus mehreren Teilen zusammengesetzt ist, zerbricht und das Ganze wird durch einen Teil substituiert. Zusammenfassend kann der Fetischismus nach Binet als Praxis bezeichnet werden, die durch eine dynamische Kraft Ding und Imagination verbindet. Der Fetischist nach Binet scheint dem Ästheten Andrea Sperelli sehr ähnlich. Ohne ihn als pathologischen Fall im Wortsinn definieren zu wollen, kann eine gewisse Nähe zwischen der religiösen Praxis der Reliquienverehrung und Andreas Objektverehrung festgestellt werden. Auch in der oben zitierten Textstelle Binets ist von Liebesreliquien die Rede. D'Annunzio selbst bringt implizit den Begriff der Reliquien ins Spiel, sobald es im Text um das Verhalten Andreas gegenüber den Objekten seines Hauses geht:

[t]utto, intorno, aveva assunto per lui quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio, gli arnesi sacri, le insegne d'una religione, gli strumenti d'un culto, ogni figura su cui si accumuli la meditazione umana o da cui l'immaginazione umana poggia a una qualche ideale altezza. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 17)²¹⁹

Die götzendienerische Verehrung der Dinge als Reliquie birgt die Gefahr, dass sie – statt als Mittel zur Erlösung oder als Veranschaulichung des Teil-Ganzes-Verhältnisses zu dienen – das Auffinden der gesuchten Erlösung verhindert. Unfähig, die Erlösung in sich selbst zu finden, gestaltet der Ästhet ein Ritual, dessen Pracht und Reliquien als Katalysatoren für seine Nerven dienen. Der Bezug Andreas zu den Objekten seines Hauses wird gleich auf den ersten Seiten des Romans thematisiert. Zunächst ist kurz von der Außenwelt die Rede, deren Geräusche nur abgeschwächt im *palazzo Zuccari* zu hören sind, wo wiederum folgende Szenerie gestaltet ist:

²¹⁷ Alfred Binet, „Le fétichisme dans l'amour“, in Th. Ribot (Hrsg.), *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Félix Alcan éditeur, Paris: 1887, S. 160 f.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 143.

²¹⁹ Übersetzung: „Alle Dinge ringsum hatten für ihn eine unbeschreibliche Aura von Leben, wie heilige Geräte, Symbole einer Religion, Werkzeuge eines Kults, wie alle Gegenstände, vor denen Menschen meditieren und ihre Gedanken in ideale Höhen erheben.“ (GDA, *Lust*, S. 21)

[I]e stanze andavansi empiendo a poco a poco del profumo ch'esalavan ne' vasi i fiori freschi. [...] Andrea Sperelli aspettava nelle sue stanze un'amante. Tutte le cose a torno rive-lavano infatti una special cura d'amore. (Ebd., S. 5)²²⁰

Der Gegensatz zwischen draußen und drinnen kann als Metapher für das Leben des Ästheten gelesen werden: Die Straßen Roms sind dicht bevölkert und laut, während im stillen *palazzo Zuccari* nur der Duft der Blumen vernehmbar ist. Die Aufmerksamkeit des von der Außenwelt abgeschirmten Protagonisten steht im Mittelpunkt; er will seinen Raum schön machen und lebendig schmücken. Der Protagonist, wie auch der Autor, scheinen damit beschäftigt zu sein, den Raum der Erzählung mit Liebe und Sorgfalt zu gestalten, damit er lebendig wirkt. Wenn beide Instanzen auch methodisch ähnlich aufgebaut zu sein scheinen, so trennen sich doch die jeweiligen Absichten, die ihr Verhalten gegenüber dem kreierte Leben prägen. Beide beschäftigen sich mit Vergangenen. Doch während der Autor darauf abzielt, einen Teil seines Lebens als lebendig, aber korrupt darzustellen, um eine Verbindung zur zurückgelassenen Gesellschaft herzustellen, versucht Andrea, seine vergangene Liebe durch Objekte zu beschwören und sie zu vergegenwärtigen, ohne sich um die Außenwelt zu kümmern.

Andrea Sperelli wartet in seinem Palast auf das Ankommen seiner nach Rom zurückgekehrten, ehemaligen Geliebten Elena, die ihn vor zwei Jahren ohne einen nachvollziehbaren Grund verlassen hatte. Die Unruhe des Wartens weckt in Andrea das Bedürfnis nach Beschäftigung. Paradigmatisch ist diesbezüglich die Bezeichnung des Protagonisten als „aspettante“ (ebd.)/ „Wartende[r]“ (GDA, *Lust*, S. 6). Die Verwendung des Partizips Präsens stellt Andrea als Agens des Wartens dar. So wird das Warten selbst zur Aktion, (ver-)fällt jedoch in (Re-)Aktivismus.²²¹ Diese Aktion besteht nicht darin, eine Materialisierung zu bewirken; im Gegenteil geht Materialität in Immaterialität über. Die Objekte des Hauses – Zeugnisse der Liebesgeschichte zwischen Andrea und Elena – verwandeln sich in Quellen der Erinnerung:

[d]a tutte le cose che Elena aveva guardate o toccate sorgevano i ricordi in folla e le immagini del tempo lontano rivivevano tumultuariamente. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 7)²²²

²²⁰ Übersetzung: „Die Zimmer füllten sich nach und nach mit dem Duft, der von den frischen Blumen ausging [...] Andrea Sperelli erwartete eine Geliebte. Alles im Raum zeugte von liebevollem Bemühen [...].“ (Ebd., S. 5)

²²¹ Arturo Mazzearella bemerkt zurecht in seiner Studie, *Il Piacere e la morte sul primo D'Annunzio*, Luigi Editore, Napoli: 1983, dass D'Annunzio seinen Helden Andrea bereits am Anfang des Romans in einer für sein Leben sehr emblematische Situation schildert. Sein Warten auf die Geliebte sowie die besondere Aufmerksamkeit, sein Zimmer mit lebendigen Erinnerungen für sie vorzubereiten, werden Mazzearella zufolge zu Symbolen seiner Entscheidung, in einer irrealen, aus Empfindungen bestehenden Realität zu leben, in der die Objekte zu Katalysatoren von Suggestionen werden (vgl. ebd., S. 11 und Giovanni Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano: 1992, S. 19 f.).

²²² Übersetzung: „Von den Gegenständen, die Elena gesehen oder angerührt hatte, gingen unendlich viele* Erinnerungen aus, und stürmisch lebten die Bilder der vergangenen Zeiten wieder auf.“ (GDA, *Lust*, S. 8)

*In der italienischen Originalfassung ist von ‚folla‘, also ‚Masse‘, die Rede.

Mit der Katachrese im Text – ‚ricordi in folla‘ – ist gemeint, dass zum Haus des Ästheten nur noch eine Masse der Erinnerungen an die ehemalige Geliebte Elena Zugang hat. Dieser kann Andrea sich nicht entziehen und aufgrund derer kommt er zum Tag des Abschieds zurück:

[e]gli ora aspettando, poteva evocare tutti gli avvenimenti di quel giorno, con una lucidezza infallibile. La visione del paesaggio nomentano gli si apriva d'innanzi ora in una luce ideale, come uno di quei paesaggi sognati in cui le cose paiono essere visibili di lontano per un irradimento che si prolunga dalle loro forme. (Ebd.)²²³

Obwohl die Erinnerungsmasse, wie auch die Menschenmasse, zunächst als konfus und abrupt beschrieben wird, scheint der Ästhet, wie der Wissenschaftler, imstande zu sein, sie mit unfehlbarer Klarheit zu entwirren. Er erzeugt anhand greifbarer Objekte eine einheitliche, mithin mediale Darstellung. Dem Leser wird somit die Geschichte des Abschieds der Geliebten erzählt. Der Vorteil dieser Beschwörung gegenüber der vergangenen, real erlebten Erfahrung ist ihr Idealisierungspotential. Das Licht der Sonne, das normalerweise den Schatten der Dinge verlängert, wurde von einem ideellen Licht substituiert. Dieses Verfahren lässt sich allgemein als emblematisch für Andreas Verhalten gegenüber den Dingen bezeichnen: Zu seinem Palast hat die Außenwelt nur als ideelle Konnotation der ihn bevölkernden Dinge Zugang. Die Beschwörung ermöglicht eine Ausdehnung der dinglichen Form; die Gegenstände werden Erinnerungen und Empfindungsmedium (vgl. ebd., S. 16 und GDA, *Lust*, S. 20). Die gegenwärtige Situation des wartenden Ästheten im Haus scheint von einer Hoffnung getrieben zu sein. Demnach soll Elena beim Eintritt ins Haus die Wirkung der Dinge spüren; diese sollen Elena zu einer zeitlosen Erinnerung zurückbringen, in der die Liebe, wie auch die Dinge, unverändert geblieben ist (vgl. GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 16 und GDA, *Lust*, S. 19 f.). Das von Andrea zwar idealisierte, aber dennoch als tragisch dargestellte Szenario des ‚Flashbacks‘²²⁴ vom Tag des Abschieds wird abrupt vom Autor unterbrochen, der, den Leser warnend, die Psychologie seines Helden gleich entlarvt:

[a]nche allora, come sempre, appena lontano l'oggetto immediato da cui il suo spirito traeva quella specie di esaltazione fatua, egli aveva riacquistato quasi d'un tratto la tranquillità, la coscienza della vita comune, l'equilibrio. [...] Tutte le cose dell'esistenza esteriore avevano su lui un gran potere di oblio, lo occupavano, lo eccitavano al godimento rapido dei piaceri mondani. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 13)²²⁵

²²³ Übersetzung: „Während er auf Elena wartete, sah er die Ereignisse jenes Tages glasklar vor sich. Vor ihnen lag die sabinische Landschaft in idealem Licht, wie ein jener Traumlandschaften, in denen ein Glanz von den Dingen auszugehen und sie aus weiter Ferne sichtbar zu machen scheint ...“ (Ebd., S. 8)

²²⁴ Im Laufe der *Flash-Back* wird sich herausstellen, dass Elena Andrea damals verlassen hat, weil sie aus finanziellen Gründen einen anderen Mann geheiratet hat. Am Anfang des Romans wird berichtet, dass Andrea zwei Jahre nach dem Abschied Elena zufällig im Rom trifft und er sie fragt, ihn zu besuchen.

²²⁵ Übersetzung: Wie immer hatte er auch damals, kaum war der unmittelbare Grund* für seine höchste nervliche Anspannung außer Sicht, ganz plötzlich die Ruhe wiedergefunden, den Sinn für das Alltägliche, das Gleichgewicht. [...] Die Äußerlichkeiten des Lebens übten auf ihn eine große Macht aus, sie ließen ihn vergessen, nahmen von ihm Besitz, sie drängten ihn, sich in gesellschaftliche Vergnügungen zu stürzen.“ (Ebd., S. 15 f.)

*In der Originalfassung ist von ‚Objekt‘ die Rede.

Hier wird Elena als Objekt beschrieben, das Andrea oberflächlich begeistert. Es besteht kein Unterschied mehr zwischen Ding und Frau. Beide dienen als Katalysator für Andreas Empfindungsvermögen und scheinen mithin austauschbar zu sein. Während des Abschieds lässt sich Andrea von Worten treiben und fleht sie an, nicht zu gehen, weil er glaubt, ohne sie nicht leben zu können. Sobald er jedoch wieder in seinem Palast ist, lässt er sich von den alltäglichen Gegenständen zum mondänen Genuss treiben. Der Erzähler fügt hinzu:

[q]uella sera, infatti, il raccoglimento gli era venuto assai tardi, quando cioè rientrando nella sua casa aveva veduto brillare sopra un tavolo il piccolo pettine di tartaruga dimenticato da Elena due giorni innanzi. Allora, in compenso, tutta la notte, aveva sofferto, e con molti artifici del pensiero aveva acuito il suo dolore. (Ebd., S. 13)²²⁶

Nichts erlebt der Ästhet spontan, alles ist Widerschein und alles muss durch die Gedanken geschärft werden. Die Gedanken und Empfindungen sind immer von den Dingen abgeleitet. Zwei Jahre nach diesem Abschied geht Elena erneut zu Andrea und weist seine Liebe zurück. Problematisch für Andrea scheinen nicht nur ihre Zurückweisung, sondern auch die Tatsache, dass ihm diese gerade an dem Ort widerfährt, an dem sich all seine Besitztümer als Zeugnisse ihrer gemeinsamen Liebe versammeln. In eben dem Haus, in dem der Liebesakt anhand dieser Gegenstände beinahe kultisch zelebriert wurde, mutet die Negierung dieser Lebendigkeit seiner durch diese Dinge evozierten Erinnerungen Andrea wie ein Sakrileg an (vgl. ebd., S. 29 und GDA, *Lust*, S. 36).

Bereits am Anfang dieses Unterkapitels wurde kurz auf Binet verwiesen. Binet betont in seiner Untersuchung des Fetischismus als Pathologie immer wieder, dass die Krankheit eine gewisse Nähe zur nicht pathologischen bzw. nicht problematischen Liebe, v. a. aber zur religiösen Praxis aufweist. In der von mir bereits zitierten Textstelle war nun von ‚reliquaire d’amour‘ und ‚idolâtrie amoureuse‘ die Rede, die dazu dienen, die Liebe als Kult zu gestalten. In ähnlicher Weise beschreibt der Autor Andreas Bezug zu seinen Dingen:

[t]utto, intorno, aveva assunto per lui quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio, gli arnesi sacri, le insegne d’una religione, gli strumenti d’un culto, ogni figura su cui si accumuli la meditazione umana o da cui l’immaginazione umana poggia a una qualche ideale altezza. Come una fiala rende dopo lunghi anni il profumo dell’essenza che vi fu un giorno contenuta, così certi oggetti conservavano pur qualche vaga parte dell’amore onde li aveva illuminati e penetrati quel fantastico amante. E a lui veniva da loro una incitazione tanto forte ch’egli n’era turbato talvolta come dalla presenza d’un potere soprannaturale. Pareva, in vero, ch’egli conoscesse direi quasi la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di quegli oggetti e la sentisse in certi momenti sprigionarsi e svolgersi e palpitare intorno a lui. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 17 f.)²²⁷

²²⁶ Übersetzung: „An jenem Abend war ihm alles sehr spät zu Bewußtsein gekommen, als er zu Hause auf dem Tisch den Schildpattkamm sah, den Elena zwei Tage zuvor vergessen hatte. Er hatte die ganze Nacht gelitten und seinen Schmerz durch quälende Gedanken noch künstlich verschlimmert.“ (Ebd., S. 16)

²²⁷ Übersetzung: „Alle Dinge ringsum hatten für ihn eine unbeschreibliche Aura von Leben, wie heilige Geräte, Symbole einer Religion, Werkzeuge eines Kults, wie alle Gegenstände, vor denen Menschen meditieren und ihre Gedanken in ideale Höhen erheben. So wie eine Phiole viele Jahre lang den Duft der Essenz bewahrt, die sie einst

Diese Textstelle lässt sich sowohl mit Bourget als auch mit Binet lesen und führt uns zur anfänglichen Problematik und damit zu dem von Föcking beschriebenen Problem D'Annunzios zurück. Man fasst die Anwendung der Sprache des Christlich-Sakralen in einem profanen Zusammenhang als Problem, wenn dabei ein traditionelles Verständnis der Religion beibehalten wird: Nur Gott kann erlösen. Nach Bourget bleibt dem Menschen oft die Religion als Strukturmodell, selbst wenn die Erlösung nicht mehr in Gott gesucht wird. In Andreas Fall ist das Problem, dass die Gegenstände den Ästheten in ihren Bann ziehen und aus ihm einen zum Scheitern verurteilten Götzendiener machen. Die Praxis der katholischen Reliquienverehrung wurde schon ausführlich im ersten Kapitel als Verbildlichung des ihr intrinsischen, synekdochischen Verfahrens beschrieben. Anhand des Teils wird auf das Ganze nicht nur hingewiesen; vielmehr dient das Körperteil als Veranschaulichung der geistlichen Struktur, die alle Teile in einen größeren Zusammenhang einbettet. Die Reliquien in der Kirche ersetzen das Ganze dementsprechend nicht, sondern substituieren es. Hierin liegt der Unterschied zur ästhetisierten Religionsausübung, in der der Ästhet lediglich anstrebt, das Fragmentarische als Teil eines Ganzen zu retten und sich infolgedessen auf die Suche nach einer Art von Erlösung begibt. Die Beschreibung der Psychologie Andreas soll diesbezüglich ausführlich analysiert werden:

[p]er la natura del suo gusto egli ricercava negli amori un gaudio molteplice: il complicato diletto di tutti i sensi, l'alta commozione intellettuale, gli abbandoni del sentimento, gli impeti della brutalità. E poiché egli ricercava con arte, come un estetico, traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebrezza. Questo delicato istrione non comprendeva la comedia dell'amore senza gli scenari. Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro ed egli era un bravissimo apparecchiatore. Ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé [...]; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo. (Ebd., S. 17)²²⁸

geborgen, blieb im manchen Gegenständen ein unbestimmbarer Teil der Liebe zurück, mit der die Phantasie des Liebenden sie einst erleuchtet und durchdrungen hatte. Und der Reiz, der von diesen Dingen ausging, war so stark, daß er Andrea zuweilen beunruhigte wie die Gegenwart einer übernatürlichen Macht. Es schien wahrhaftig, als konnte er die aphrodisische Kraft in jedem dieser Gegenstände und als fühlte er, wie sie sich in bestimmten Augenblicken entfesselte, sich ausdehnte und bebend* um ihn floß.“ (Ebd., S. 21 f.)

*In Anlehnung an die italienische Originalfassung würde ich hier ‚pochend‘ übersetzen, weil so deutlicher hervorgehoben wird, dass die Gegenstände für Andrea ‚lebendig‘ sind.

²²⁸ Übersetzung: „Seinem Geschmack entsprechend, suchte er in der Liebe einen vielfältigen Genuß: die gleichzeitige Befriedigung aller Sinne, eine starke intellektuelle Erregung, die Hingabe des Gefühls, den elementaren Ansturm der Gewalt. Und da er, wie ein Ästhetiker, mit Sinn für das Schöne suchte, ließ er sich zu einem großen Teil von den ihn umgebenden Dingen berauschen. Dieser so feinfühligste Mime* konnte sich das Schauspiel** der Liebe nicht ohne die entsprechende Szenerie vorstellen. Deshalb war sein Haus ein vollkommenes Theater, und er war ein überaus geschickter Regisseur. Aber fast immer ging sein ganzes Sein in dem Kunstwerk*** auf. [...], er vergaß sich so ganz dabei, daß er nicht selten durch seine eigene Täuschung getäuscht wurde, den eigenen Fallstricken in die Falle ging, von seinen eigenen Waffen getroffen wurde wie ein Zauberer, der in den eigenen Zauberkreis gebannt ist.“ (Ebd., S. 21)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚Histrion‘.

** In der italienischen Originalfassung ist von ‚Komödie‘ die Rede.

***In der italienischen Originalfassung schreibt der Autor ‚artificio‘. Das Wort enthält mehrere Bedeutungen, die ich hier aufliste, weil sie vom Autor meiner Meinung nach alle gemeint sind. ‚Artificio‘ kann mit ‚Affektiertheit‘, ‚Geziertheit‘, ‚Kniff‘ und ‚Kunstgriff‘ übersetzt werden (vgl. *loZingarelli*, S. 187).

Die Verwendung des Begriffs ‚gusto‘/ ‚Geschmack‘ wirft die Frage auf, ob er ethisch oder ästhetisch zu verstehen ist. Gewiss wird der Ästhetizismus allgemein als Verschiebung dieser beiden Kategorien bezeichnet. Das Ästhetische wird dementsprechend zum Maßstab für das Ethische; demzufolge könnte man ‚Geschmack‘ hier paradigmatisch als Ethik des Schönen verstehen. Jedoch schreibt der Autor später bezüglich der Erziehung Andreas, dass „il senso estetico aveva sostituito il senso morale“ (ebd., S. 39)/ „die Ästhetik [...] an die Stelle der Moral getreten [war]“ (GDA, *Lust*, S. 50). Nun geht es hier nicht um die oben genannte Verschiebung, sondern um die Substitution von etwas Festem durch etwas Fluides wie dem Sinn. Dies scheint mir der Grund zu sein, warum D'Annunzio Andrea als ‚estetico‘/ ‚Ästhetiker‘ und nicht als ‚esteta‘/ ‚Ästhet‘ bezeichnet. Die schon mehrmals angesprochene Sorgfalt D'Annunzios in der Wort- und Begriffswahl darf nicht vergessen werden. Folglich erscheint es mir sinnvoll, näher auf den Unterschied zwischen ‚esteta‘ und ‚estetico‘ einzugehen. ‚Estetico‘ wird im Italienischen normalerweise als Adjektiv benutzt²²⁹ und auch wenn es plausibel erscheinen mag, ‚estetico‘ im Sinne einer Nominalisierung als ‚Gelehrter der Ästhetik‘ zu verstehen, scheint mir D'Annunzio doch etwas Anderes zu meinen. Grammatikalisch betrachtet enthält das Verfahren der Nominalisierung eines Adjektivs eine Verschiebung: Etwas Nebensächliches wird zum Hauptsächlichen und genau um diese, zunächst auf einer Metaebene angesetzten Verschiebung geht es in Andreas Leben. Genauer: Nicht der moralische Sinn prägt Andreas Handeln, sondern ein bestimmtes Schönheitsempfinden, das durchaus als Drang zu verstehen ist.²³⁰ Infolgedessen scheint mir, dass die Apposition „come un estetico“ (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 17)/ „wie ein Ästhetiker“ (GDA, *Lust*, S. 21) weniger auf eine philosophische Erkenntnis des Schönen hinweist. Hier ist nicht von einer ästhetischen Reflexion die Rede, sondern von einer Suche²³¹ deren Ideal und Mittel gleichzeitig das Schöne ist. Die Unmöglichkeit, das Ideal zu erreichen, macht die Suche – allgemein als zielgerichtete Bewegung verstanden – zu einer religiösen Haltung. Die Schönheit wird zum Kult:

[g]li uomini d'intelletto, educati al culto della Bellezza, conservano sempre, anche nelle peggiori depravazioni, una specie di ordine. La concezion della Bellezza è, dirò così, l'*asse*

²²⁹ Vgl. ebd., S. 819. Die online Enzyklopädie *Treccani* benennt im dritten Lemma Gioberti und D'Annunzio (am Beispiel von der gleichen Textstelle) für die nominalisierte Anwendung des Adjektivs ‚estetico‘ und erklärt sie als außergewöhnliche Bezeichnung für „Chi si occupa di proposito di studi di estetica, o chi nell'arte ne segue i principi“/ „denjenigen, der sich mit Absicht dem Studium der Ästhetik widmet oder wer in der Kunst den Maßstäben derselben folgt.“ (<http://www.treccani.it/vocabolario/estetico/>; zuletzt aufgerufen am 06.02.2019)

²³⁰ Siehe dazu, GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 39. Ich gebe den gemeinten Teil in Übersetzung wieder: „Im Widerstreit dieser gegensätzlichen Neigungen hatte er jede Willenskraft und jedes Moralgefühl verloren. Sein Wille hatte abgedankt und das Zepter der Instinkte überlassen; [...]“ (GDA, *Lust*, S. 50) Jacques Goudet bemerkt zurecht in seiner etwa älteren, aber lesenswerten Studie, *D'Annunzio Romanziere*, Leo S. Olschki Editore, Firenze: MCMLXXVI, dass gerade die Instinkte Andreas Ästhetizismus ausmachen, der aus wollüstigem Genuss und aus der Suche nach einem Ideal besteht (vgl. Goudet, S. 50).

²³¹ Vgl. Joachim Küpper, „Dekadenz. Zu Gabriele D'Annunzios *Il Piacere*“, in *Poetica Band 29*, München: 1997, S. 198-233 und besonders S. 201.

del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 39; Hervorhebung im Original)²³²

Der Begriff der Religion entleert sich jedoch, weil er nicht an eine Moral gebunden wird, sondern an die Erziehung, die im Gegenteil darauf abzielt, den Sittenverfall durch den Kult zu rechtfertigen. Obwohl sich diese Haltung zunächst den Voraussetzungen einer Religion im traditionellen Sinne entzieht, indem die Paradigmen dieser letzteren verkehrt worden sind, kann man die Verwendung des Wortes ‚Kult‘ rechtfertigen, wenn man diese Haltung der ‚Schönheit‘ gegenüber als ‚Erlösungsstreben‘²³³ betrachtet, der nämlich als Angelpunkt eines jeglichen Kults gilt. Während D'Annunzio in der Widmung deutlich sagt, dass die Zeit der Schönheit und des Ideals jetzt vorbei sei, woraufhin er das Leben zum Ziel seiner Forschung bzw. seiner künstlerischen (Ver-)Suche erklärt, widmet Andrea sein Leben der Annäherung an ein Ideal:

- Avrebbe alfin trovato la donna e l'opera capaci d'impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo *scopo*? [...]. Torturato da un Ideale, non ne portava ancora ben distinta in cima de' pensieri l'immagine. (Ebd., S. 39; Hervorhebung im Original)²³⁴

Die Suche ist der *modus operandi* des Helden. Wir können sie, um auf den Kern dieser Arbeit zurückzukommen, mit Bobbios Begriff ‚*attivismo*‘ bzw. mit dem Begriff der Dekadenz im Sinne einer Aktion bezeichnen. Genauer: Es geht um das Verfallen des Helden und seiner Aktionen, die nicht mehr darauf ausgerichtet sind, ein klares Ziel zu erreichen, sondern die Aktion selbst – und in diesem besonderen Fall die Suche – zum Ziel erklärt. Interessant ist dabei, dass der Verfall des Helden und seiner Aktion durch die Achse der Schönheit – wie der Autor sie bezeichnet – aufrechterhalten bleibt. Diese verwandelt die Suche in eine zirkuläre Bewegung, und zwar in eine Bewegung hin zur Schönheit, deren Anfangs- und Endpunkt als Erlösung betrachtet werden müssen. Diese allerdings hat noch kein Gesicht. Es handelt sich um eine Leerstelle, die mit einer Frau oder mit einem Kunstwerk sowie mit einem Objekt immer neu belegt oder substituiert²³⁵ wird. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Äußerliche

²³² Übersetzung: „Intellektuelle Menschen, die zum Kult der Schönheit erzogen worden ist, bewahren immer, selbst in der schlimmsten Verderbtheit, eine Art Ordnung. Der Begriff der Schönheit ist sozusagen die Achse ihrer Seele, um die sich alle ihre Leidenschaften drehen.“ (GDA, *Lust*, S. 50)

²³³ Nach Gumbrecht „[setzt] die Erlösung eine ideale (oder zumindest doch eine ‚bessere‘) Vergangenheit voraus, deren Erinnerung intensiv genug bleibt, um den Wunsch nach ihrer Restituierung in der Zukunft wachzuhalten.“ (Hans U. Gumbrecht, Friedrich A. Kittler, Bernhard Siegert (Hrsg.), *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio e Robert Fiume*, Wilhelm Fink Verlag, München: 1996, S. 88)

²³⁴ Übersetzung: „Würde er nun endlich eine Frau und eine Aufgabe* finden, die sein Herz beherrschen und ihm einen Lebenszweck geben könnten? [...] Er würde ständig von einem Ideal verfolgt, das sich in seinen Gedanken noch nicht klar abzeichnete.“ (GDA, *Lust*, S. 49 f.)

*In Anlehnung an die italienische Originalfassung steht meiner Meinung nach die Übersetzung von ‚Opera‘ mit ‚Werk‘ der Absicht des Autors näher.

**Ich bin mit der Übersetzung des letzten Satzes nicht einverstanden. Meiner Meinung nach sollte diese lauten: ‚Er war vom Ideal so gequält, dass er in seinen Gedanken noch kein klares Bild davon hatte.‘

²³⁵ Meine Lektüre des Romans *Il Piacere* wird darauf fokussiert sein, die Rolle des Substitutionsspiels für Andreas Lebenserfahrung zu zeigen.

zum Lebensinhalt geworden ist und diesem Äußerlichen eine metaphysische Bedeutung verliehen wird. Binet bietet bezüglich des Zusammenhanges zwischen Liebe und Schönheit einen schönen Denkanstoß:

[c]e qui inspire l'amour général est donc autre chose que la recherche d'une impression physique; c'est ce qu'on peut appeler d'un mot général *la recherche de la beauté*; il est bien entendu que ce mot a plusieurs sens, et que chacun a le droit de l'interpréter à sa façon. Ce besoin de beauté, que l'on retrouve dans tout amour s'élevant au-dessus de la brute, offre ce caractère tout particulier d'être un besoin purement cérébral, incapable de recevoir directement une satisfaction matérielle. C'est dans ce besoin cérébral que nous plaçons l'origine du fétichisme amoureux. En effet, le fétichisme amoureux est, comme nous l'avons déjà défini, l'adoration de choses qui sont impropres à satisfaire directement les fins de la reproduction.²³⁶ (Hervorhebung im Original)

Die Suche nach der Schönheit definiert Binet als ein zerebrales Bedürfnis, das auf der materiellen Ebene nicht befriedigt werden kann. Darin sieht er den Anfang des Fetischismus als Verehrung von Dingen, die zur Fortpflanzung nicht fähig sind. Dieser Standpunkt muss im Fall Andreas leicht angepasst werden: Die Suche nach der Schönheit ist bei ihm eben kein zerebraler Vorgang, sondern ein Drang, der nach Erlösung strebt. Während im Katholizismus stets betont wird, dass die Erlösung im Diesseits nicht erreichbar ist, sucht Andrea in seinem Leben Erlösung im Schönen. So ermöglichen schöne Dinge und schöne Frauen die Ausübung einer Art Idolatrie oder religiöser Leidenschaft. Diese Haltung erinnert an den bereits analysierten Fetischismus bzw. an die Idolatrie der Gläubigen, die das Bild oder die Reliquie anstelle einer Gottheit verehren und somit beiden Gegenständen anthropomorphe Züge bzw. mysteriöse Mächte verleihen. Das Verfahren des Fetischismus in der Liebe ist dennoch vergleichbar mit demjenigen der Religion: In beiden Fällen geht es darum, das Kultobjekt – so schreibt Binet in seiner Untersuchung – isoliert und von seinem Kontext als Teil eines Ganzen zu abstrahieren. Diesen Prozess nennt er interessanterweise eine ‚Idolatrie der Liebe‘.²³⁷ Wenn man dieser Abstraktion einen weiteren Abstraktionsprozess unterstellt, dann kann man verallgemeinert behaupten, dass die Idolatrie eine Verehrung von Dingen ist, die die Erlösung verhindern, statt sie herbeizuführen. Diese Verhinderung wird von den Gläubigen oder von den Suchenden nicht als solche wahrgenommen, sondern dient als Katalysator der Leidenschaft und der Einbildungskraft, die dazu verleitet, das Bild oder das Ding als Versprechen auf Erlösung zu verstehen.²³⁸ Im Folgenden werde ich zeigen, inwieweit sich die Beschreibung des Fetischismus als Perversion in Binets Untersuchung auf die Beschreibung D'Annunzios der Perversion Andreas übertragen lässt, ohne dabei Andreas Fall als rein pathologisch definieren zu wollen. Meine These

²³⁶ Binet, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, S. 260 f.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 263.

²³⁸ Das Pathologische entsteht laut Binet, sobald man von der Abstraktion zur Generalisierung kommt, bzw. sobald man nicht nur einen Teil einer Person verehrt, sondern der Teil die Person substituiert (vgl. ebd., S. 264).

ist, dass Andreas Abgrenzung von der Masse nicht aufgrund einer Überlegenheit des Verhaltens geschieht, sondern ausschließlich zur Selbstbehauptung und v. a. aufgrund einer familiären Tradition, die sich besser als Elitismus beschreiben lässt, der im Laufe der Jahrzehnte zu einer Perversion geworden ist.

Der Autor beschreibt zu Beginn des Teils II des ersten Buchs von *Il Piacere* ausführlich den Stammbaum der Sperellis. Für unsere Analyse reicht zunächst die anfängliche Beschreibung des „antica nobiltà italica“ (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 34)/ „alten italienischen Adels“ (GDA, *Lust*, S. 43) aus, dem Andrea angehört. Es wird jedoch gesagt, dass Andrea der letzte Nachkomme ist:

[a] questa classe, ch'io chiamerei arcadica perché rese appunto il suo più alto splendore nell'amabile vita del XVIII secolo, appartenevano gli Sperelli. L'urbanità, l'atticismo, l'amore delle delicatezze, la predilezione per gli studii insoliti, la curiosità estetica, la mania archeologica, la galanteria raffinata erano nella casa degli Sperelli qualità ereditarie. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 34)²³⁹

Küpper behauptet zurecht, dass der Autor dadurch versucht, den Mangel an Originalität in Andreas Leben „genalogisch zu plausibilisieren“.²⁴⁰ Mir scheint jedoch, dass weder der Hinweis, dass Andrea der letzte Nachkomme seiner Familie sei, noch die Bezeichnung der zugehörigen Klasse als ‚arcadica‘ als Verteidigung dieses Elitismus und dieser Genealogie zu verstehen sind, sondern im Gegenteil als Kritik an einer der gegenwärtigen Zeit nicht mehr angemessenen Haltung.²⁴¹ Infolgedessen ist eine genauere Betrachtung des Kontextes der Anwendung des Adjektivs ‚arcadica‘ wesentlich für meine These, weil dieses zwei ambivalente Bedeutungen enthält. ‚Arkadien‘ nimmt literarisch und historisch auf eine Epoche Bezug, die für ihre Idylle, Bukolik und Einfachheit bekannt ist. Darüber hinaus war ‚Arcadia‘/‚Arkadien‘ in Italien eine römische Akademie, deren Programm darauf fokussiert war, den Klassizismus in der Dichtung wiederzubeleben. Andererseits kann ‚arcadica‘ auch Frivolität und Inhaltslosigkeit bezeichnen.²⁴² Was allerdings schon bei einer ersten Lektüre irritieren könnte, ist die Einbindung eines bukolischen Begriffs in die Bezeichnung der Familie zur ausführlichen Beschreibung derselben im Text: Wenn ‚arcadica‘ auf eine gewisse Naturnähe verweist, dann versteht man den Zusammenhang

²³⁹ Übersetzung: „Zu dieser Klasse – ich würde sie als arkadisch bezeichnen, weil sie im unbeschwert-heiteren Leben des achtzehnten Jahrhunderts ihren höchsten Glanz erreichte – gehörten die Sperelli. Urbanität und Gewalt*, eine Vorliebe für Auserlesenes und für ungewöhnliche Studien, ästhetischer Sinn, eine Leidenschaft** für die Archäologie und vollkommene Galanterie waren im Hause Sperelli erbliche Eigenschaften.“ (GDA, *Lust*, S. 43)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚Attizismus‘.

**In Anlehnung an die italienische Originalfassung würde ich ‚mania‘ mit ‚Marotte‘ oder mit ‚Manie‘ übersetzen.

²⁴⁰ Küpper, in *Poetica Band 29*, S. 202.

²⁴¹ Chytraeus-Auerbach hebt im Roman *Il Piacere* den allgemeinen kritischen Blick des Autors der in der ehemaligen Zeit überholten elitären Aristokratie hervor, jedoch ohne ihre These am Begriff ‚arcadica‘ festzumachen (vgl. Chytraeus-Auerbach, S. 44).

²⁴² Vgl. *loZingarelli*, S. 166.

mit der Hinwendung der Familie zur ‚urbanità‘/ ‚Urbanität‘ dennoch nicht. Fassen wir ‚arcadica‘ jedoch als frivol und inhaltlos, dann ergibt die Beschreibung der Sperellis mehr Sinn: Alles ist auf die Form reduziert und das Unübliche wird in den Vordergrund gerückt. Das Nebensächliche ist zum Hauptsächlichen geworden. Diese Formulierung habe ich schon für die Beschreibung Andreas als ‚estetico‘/ ‚Ästhetiker‘ verwendet, was sich an dieser Stelle nochmals anwenden lässt, weil z. B. die Archäologie zu einer Manie geworden ist und die Ästhetik zu einer Kuriosität. Die Genealogie der Familie Sperelli anhand der Begrifflichkeit ‚arcadica‘ zu beschreiben ist einerseits ironisch und andererseits sehr prägnant, weil der Begriff performativ die Eigenschaften der Familie darstellt; eine von den tragenden Inhalten entleerte Form, die dennoch kultiviert und von Vater zu Sohn überliefert wird. Auch die Überlegenheit der Familie ist als entleerte Form bzw. bloße Selbstinszenierung zu verstehen. Sie erschafft eine Tradition und eine vom Vater zu Sohn auf Sophismus und Lüge basierte Erziehung für die Nachkommen:

[a] poco a poco, in Andrea la menzogna non tanto verso gli altri quanto verso sé stesso divenne un abito così aderente alla coscienza ch'egli giunse a non poter mai essere interamente sincero e a non poter mai riprendere su sé stesso il libero dominio. (Ebd., S. 37)²⁴³

Ich möchte diese Eigenschaft Perversion nennen und hierdurch die Verbindung zu Binets Untersuchung herstellen. Ich gehe davon aus, dass D'Annunzio auch wegen seiner Nähe zur französischen Kultur und seinem Interesse an außergewöhnlichen Studien Binets Untersuchung kannte. Womöglich diene diese Studie sogar als Muster für die Beschreibung eines falschen oder kranken Überlegenheitsmusters. Verschiedene Anhaltspunkte findet man bei der Lektüre von Binets Text als Vorlage für den Roman. Für meine Untersuchung möchte ich einige Parallelen erleuchten. Binet selbst gibt uns Anlass zu einer Analogie:

[l]e goût du luxe, le changement fréquent d'amour, la recherche des situations inédites et piquantes [...] et tous ces raffinements inventés par l'imagination subtile des blasés attestent une recherche inconsciente des excitations sensorielles qui peuvent, en dynamogéniant le sujet, augmenter le plaisir de l'amour. Évidemment, ce n'est pas là du fétichisme, bien que cela y touche de près. [...] Cependant les deux situations offrent beaucoup d'analogie.²⁴⁴

Die hier genannte Analogie zwischen Fetischismus und einem dem Fetischismus ähnlichen Verhalten – die in Andrea gesehen werden kann – sieht Binet in der schon erwähnten Suche nach der Schönheit, die ohnehin als Motto des Helden gilt. Diese Suche ist verurteilt, eine solche zu bleiben und wird zu einem Kult: ein Kult der Erlösung, zu der Andrea durch die Kunst

²⁴³ Übersetzung: „Allmählich wurde die Lüge – nicht so sehr den anderen, sondern sich selbst gegenüber – zu einer Hülle*, die derart mit seinem Gewissen verwuchs, daß er nie mehr ganz aufrichtig sein und nie mehr ganz frei denken konnte**.“ (GDA, *Lust*, S. 47)

*In der italienischen Originalfassung ist eher von einem ‚sehr engen Anzug‘ die Rede.

**Der italienischen Originalfassung entspricht eher, ‚dass er unfähig war, sich zu beherrschen‘.

²⁴⁴ Binet, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, S. 260.

und durch die Frau zu gelangen versucht. Dieses Verhalten wurde bereits in Anlehnung an Bourget und Binet als Idolatrie bezeichnet. Wie wir gelesen haben, ist der Held von seinem gesichtslosen Ideal so gequält, dass er weder ein bedeutendes Kunstwerk geschaffen, noch wahrhaftig geliebt hat. Das führt uns zur Vorstellung Binets zurück, wonach die Suche nach der Schönheit keine materielle Befriedigung erlangen kann. Demzufolge bezeichnet er den Fetischismus in der Liebe als Verehrung von Dingen, die dem Ziel der Fortpflanzung nicht förderlich sind. Diese Formulierung kann man auch auf Andrea anwenden und hierdurch eine zusätzliche Parallele zu Binets Studie ziehen: Die Suche Andreas nach der ideellen Schönheit kann nicht befriedigt werden und die in der Liebe dient nicht dem Ziel der Fortpflanzung, sondern wird zur reinen *Piacere*/Lust.²⁴⁵ Die anderen beiden Katalysatoren des Fetischismus sind laut Binet die Kontemplation und die Empfindungen, die – wie bereits gezeigt wurde – eine der wichtigsten Komponenten Andreas Verhalten enthalten. Interessant ist, dass Binet bezüglich des Fetischismus als Perversion von Enthaltbarkeit spricht.²⁴⁶ Zwar ist der Held keineswegs enthaltsam, aber die Unfähigkeit, relevante Kunstwerke zu schaffen, kann man auch als eine der ‚Impotenz‘ geschuldeten ‚Enthaltbarkeit‘ bezeichnen: Die Suche nach der Darstellung einer ideellen und perfekten Schönheit reizt zwar den Helden, sie wird jedoch zu einer Hemmung, die sowohl das Erreichen der wahren Liebe als auch den schöpferischen Prozess verhindert. Andreas Perversion wurde als Verschiebung vom Nebensächlichen zum Hauptsächlichen definiert. Binet beschreibt die sexuelle Perversion ganz ähnlich: „[l]a partie se substitue au tout, l'accessoire devient principal.“²⁴⁷ Interessanterweise sieht er in der „hérédité“,²⁴⁸ die man als ‚Erziehung‘ verstehen kann, den Wegbereiter für die Perversion. Inwiefern Andreas Perversion von seinem familiären Erbe herrührt, ist bereits gezeigt worden.

Wenn man D'Annunzios Schaffen konsequent als ein Projekt analysieren möchte, das eine (Ver-)Führung der Masse anstrebt, dann kann *Il Piacere* als Bühne dienen, um ein falsches Beispiel von Überlegenheit²⁴⁹ zu inszenieren. Binet kommt uns nochmals zu Hilfe, wenn er den Fetischismus metaphorisch als „[...] une pièce de théâtre ou un simple figurant s'avance vers la

²⁴⁵ Diesbezüglich möchte ich den Leser auf Ettore Mazzalis Studie, *D'Annunzio artefice solitario*, Nuova accademia editrice, Milano: 1962, aufmerksam machen, in der er die Wollust D'Annunzios als Ersatz für die Aktion sieht (vgl. ebd., S. 57). Ich würde nicht undifferenziert von Wollust des Autors und des Helden sprechen, sondern diese These auf den Helden Andrea Sperelli beschränken, weil die Wollust oder eben die Lust, die dem Roman den Titel verleiht, vom Autor als Substitutionsspiel zu verstehen ist. Diese These werde ich im Laufe meiner Analyse verdeutlichen.

²⁴⁶ Vgl. Binet, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, S. 254.

²⁴⁷ Ebd., S. 274.

²⁴⁸ Ebd., S. 153.

²⁴⁹ Giansiro Ferrata schreibt in seiner Arbeit, *Gabriele D'Annunzio. Il Piacere*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1970, dass in der Phantasie des Autors seinen Helden ein Gleichgewicht an Überlegenheit und Schüchternheit darstellt (vgl. ebd., S. 45). Ich bin hingegen der Meinung, dass D'Annunzio in Andrea Sperelli ein Abgrenzungsmuster schildert, das als Typus einer gefährlichen *vanitas* ein falsches Beispiel von Überlegenheit darstellt.

rampe et prend la place du premier rôle²⁵⁰ beschreibt. Diese Metapher lässt sich auf verschiedenen Ebenen wunderbar in meine Lektüre einbetten, in der ich gezeigt habe, wie das Nebensächliche zum Hauptsächlichen wird. Doch bleiben wir zunächst auf der metaphorischen Ebene: D'Annunzio macht aus Andreas Figur bzw. aus einem Teil von sich den Protagonisten seines Romans²⁵¹ und schiebt ihn sozusagen auf die Bühne, um seine Perversion öffentlich zu entlarven. Die Metapher funktioniert jedoch auch, wenn man die Überlegenheit Andreas als Inszenierung sieht. Er grenzt sich von der Masse ab und spielt plötzlich die Rolle des überlegenen Protagonisten auf einer Bühne. Auch in diesem Fall bemüht sich der Autor, die inszenierte Überlegenheit als Perversion darzustellen, die fetischistischer Art ist, bzw. die auch dem Fetischismus der Masse ähnlich ist und demzufolge nicht der Grund sein kann, um sich von ihr (ab-)zutrennen.²⁵² Zudem funktioniert die Metapher des Theaters auch auf der Ebene der Erzählung: Die Liebe wird Komödie genannt, das Haus Andreas ein Theater und er selbst ein „istrione“ (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 17)²⁵³ / „Histrion“ (vgl. GDA, *Lust*, S. 21). Dass in Bezug auf Liebe hier von Komödie gesprochen wird, ist aus der heutigen Perspektive vielleicht nicht allzu überraschend. Allerdings erscheint mir diese Bezeichnung einer genaueren Betrachtung wert. V. a. in Bezug auf die Jahrhundertwende, zu der die Unterscheidung zwischen Komödie und Drama noch präsent war und die Komödie als Komplement zu einem höheren Stil galt, ist diese Bezeichnung entscheidend.²⁵⁴ Meine These ist, dass der Autor hier den Bereich des Dramas als (Ver-)Führungsmodell für die Masse vorbereitet und Andrea deswegen dem Genre der Komödie als bloße Unterhaltung zuweist. Genauso wie der Begriff ‚arcadica‘ für die Beschreibung der Sperellis performativ die Schnittstelle zwischen der Ebene des Autors und der des Helden darstellt, veranschaulicht die Bezeichnung der Liebe als Komödie auch diese Schnittstelle, deren Aufführung im Haus des Helden ihre Bühne findet. Interessanterweise wird der *palazzo*

²⁵⁰ Binet, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, S. 274.

²⁵¹ Der Protagonist steht nun in einem synekdochischen Verhältnis zum Autor. Im Roman stellt er die Praxis des *totum ex parte* dar, in dem er aus einem Teil ein Ganzes schafft, bzw. in dem der Teil ‚zu Leben‘ wird.

²⁵² Betonen möchte ich an dieser Stelle, dass die Abgrenzung des Autors v. a. nach der Rückkehr Andreas nach Rom im Anschluss an seine Verletzung sehr viel deutlicher zutage tritt als noch etwa im ersten Buch des Romans, wo derselbe Vorgang der Abgrenzung von seinem *Alter Ego* eher anhand einer genauen Betrachtung der ambivalenten Begrifflichkeiten entziffert werden muss.

²⁵³ Ich möchte den Leser noch einmal auf die Präzision D'Annunzios bei der Begriffswahl aufmerksam machen. ‚Istrione‘ bezieht sich auf Schauspieler der Komödien v. a. im antiken Rom, dessen Szenarien zu den Traumvorstellungen unserer Helden gehören, der sich sogar wünscht, römischer Fürst (vgl. GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 38 und GDA, *Lust*, S. 48) zu sein. ‚Istrione‘ bedeutet allerdings auch ‚schlechter Schauspieler‘, bzw. man spricht von einem ‚istrione‘ gerade dann, wenn jemand sich allgemein im Leben als Komödiant darstellt (vgl. *lo Zingarelli*, S. 1196).

²⁵⁴ Natürlich könnte man an Dantes *Comedia* denken, und sogar eine Parallele in der Suche beider Protagonisten nach der Erlösung aufzeigen. Diese Parallele ist allerdings irreführend. Weder Elena noch Maria, die Geliebten des Protagonisten, sind mit Beatrice in der *Comedia* vergleichbar, weil sie den Helden von seiner Perversion nicht erlösen werden.

Zuccari als „perfettissimo teatro“ (ebd.)/ „volkommenes Theater“ (GDA, *Lust*, S. 21) beschreiben, allerdings fehlt in der Aufführung der Liebe im Haus Andreas das Publikum.

Der Anachronismus (von Andrea als letztem Nachkommen seiner Familie verkörpert), die Noblesse der ‚arcadica‘ aus dem 18. Jahrhundert in der Zeit um die Jahrhundertwende zu situieren, wird durch die Inszenierung seiner Komödie auch performativ dargestellt. Seine Darstellung wird jedoch zu einer Parodie, in der die Gelehrtheit zu einer bloßen Szene, zu Affektiertheit und zu Zauberei geworden ist. Indem diese Komödie von ihrem Hauptdarsteller nicht als solche wahrgenommen wird, bemüht sich der Autor, sie als solche darzustellen, und ermöglicht hiermit dem Leser als Publikum eines schlechten und ungewollt lustigen Schauspiels (einer Komödie) den Zugang zu Andreas Haus, wo der Protagonist anstatt der Menge sich selbst beeindruckt: „[...] a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo“ (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 17)/ „[...] wie ein Zauberer, der in den eigenen Zauberkreis gebannt ist.“ (GDA, *Lust*, S. 21) Der hierdurch zum Zuschauer eines Schauspiels gewordene Leser bemerkt selbst die Unfähigkeit des Darstellers, der Öffentlichkeit eine Suggestion anzubieten, die ihm den Ruhm eines Überlegenen verleihen kann. Nicht zufällig ist sein Überlegenheitsmotto „[...] *Habere, non haberi*.“ (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 37 und GDA, *Lust*, S. 46) und nicht ‚*Esse quam videri*‘. Es geht um Überlegenheit durch Besitz und Reichtum, um äußeren Anschein nämlich und nicht um die innere Würde der von ihm übernommenen Rolle. Andrea muss sich von der Menge abgrenzen, weil sie sonst die Fassade seiner Überlegenheit entlarven könnte. Während Andrea glaubt, seine eigene *commedia erudita* aufzuführen, merkt er nicht, dass es dieser Aufführung an Originalität fehlt. Somit betritt er den gleichen Weg wie seine Vorfahren: Das Canovaccio, die Rollen und das Schema sind schon geschrieben worden und ihm bleibt lediglich übrig, seiner Erlösung ein Gesicht zu geben und ihr die Pracht eines Rituals zu verleihen.

Il padre gli aveva dato, tra le altre, questa massima fondamentale: - Bisogna *fare* la propria vita, come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 37; Hervorhebung im Original)²⁵⁵

Andrea versteht die Maxime seines Vaters im Wortsinn: Er inszeniert sein Leben wie eine künstlerische Komödie, die auf der Inszenierung der Überlegenheit fußt. Diese Überlegenheit ist allerdings eine Lüge, die nur funktionieren kann, wenn man die Menge ausschließt und sie mit einer bewundernden Geliebten ersetzt:

- Perché mai rimanete così lontano dal „gran pubblico“? - gli domandò ella [sc. Elena]. - [...] il mio sogno è l'„Esemplare Unico“ da offerire alla „Donna Unica“. In una società democratica com'è la nostra, l'artefice di prosa o di verso deve rinunciare ad ogni beneficio

²⁵⁵ Übersetzung: „- Man muß sein eigenes Leben *schaffen*, wie man ein Kunstwerk schafft. Das Leben eines denkenden Menschen muß sein eigenes Werk sein. Darin zeigt sich die wahre Überlegenheit.“ (GDA, *Lust*, S. 46)

che non sia di amore. Il lettor vero non è già chi mi compra ma chi mi ama. Il lettor vero è dunque la dama benevolente. Il lauro non ad altro serve che ad attirare il mirto ... (Ebd., S. 55)²⁵⁶

Lorbeer und Myrten werden zum Gegenstand: RUIT HORA TIBI HOPPOLYTA oder die Gefahren der vanitas

Der Satz „Il lauro non ad altro serve che ad attirare il mirto ...“ (ebd.)/ „Der Lorbeer dient nur dazu, die Myrte anzuziehen“ (GDA, *Lust*, S. 70 f.), stellt nicht nur den Witz dar, dass der Dichterlorbeer nur der venerischen Myrte diene, vielmehr beinhaltet er eine wichtige Symbolik für das Verständnis des Romans. Diese Symbolik wird interessanterweise durch einen Gegenstand zugleich wiederholt und problematisiert, nämlich durch eine Uhr, um die sich Andrea, Elenas Rat folgend, während einer gemeinsam besuchten Versteigerung noch vor dem Anfang ihrer Liaison gemeinsam mit drei ausdauernden Rivalen bemüht:

[...] non poteva il Piacere desiderare un più squisito e più incitante misuratore del tempo. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 69)²⁵⁷

Diese Uhr ist auch der Grund für die Lust Andreas, nach Elenas Abschied eine Frau namens Ippolita zu verführen. Und genau diese Laune – ganz im Sinne seines Lebensmottos der zur Hauptsache gewordenen Nebensache – wird unseren Helden in ein Duell verwickeln, das sein Leben gefährden wird. Zunächst jedoch einige Gedanken zur Symbolik.

Der Lorbeer steht seit der griechischen und römischen Zeit allgemein als Symbol für *gloria* und *sapientia*. Sowohl Dichter als auch Kaiser und die Gewinner der delphischen Spiele wurden mit einem Lorbeerkranz gekrönt. V. a. im Mittelalter und in der Renaissance entstand daraufhin die Tradition des „poeta laureato“.²⁵⁸ Die Krönung des Dichters mit einem Lorbeerkranz durch den politischen Herrscher während einer offiziellen Veranstaltung war die größtmögliche Ehre und galt als erstrebenswerteste Anerkennung seiner poetischen Leistungen. Diese Tradition hat seine Wurzeln in der griechischen Mythologie: Daphne wurde in einen Lorbeerbaum verwandelt, um der Verführung Apollos – Gottheit der Sonne und der Poesie – zu entgehen. Demzufolge erklärte Apollo diese Pflanze als Heiligtum für seinen eigenen Kult und als Symbol für

²⁵⁶ Übersetzung: „- Warum halten Sie sich denn vom ‚breiten Publikum‘ fern? - fragte sie [sc. Elena] ihn.

[...] - Mein Traum ist gar das ‚Einzige Exemplar‘, der ‚Einzigen Frau‘ gewidmet. In einer demokratischen Gesellschaft, wie der unsrigen, muß ein Schöpfer von Prosawerken oder Dichtung auf jeden Lohn verzichten, außer auf die Liebe. Der wahre Leser ist nicht der, der mich kauft, sondern der mich liebt. Der wahre Leser ist also die Herzensdame*. Der Lorbeer dient nur dazu, die Myrte anzuziehen.“ (Ebd., S. 70 f.)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚die liebende Dame‘.

²⁵⁷ Übersetzung: „Und wirklich konnte sich der Sinnenrausch* keinen auserleseneren und erregenderen Zeitmesser vorstellen.“ (Ebd., S. 88)

*Ich würde hier, wie schon in der Widmung, ‚Il Piacere‘ nicht übersetzen, weil damit mehr als nur der Sinnenrausch gemeint ist. Im Laufe meiner Analyse werde ich dies genauer erklären.

²⁵⁸ *Laurea*, in Italien die Bezeichnung für universitäre Abschlüsse, leitet sich von *lauro* bzw. Lorbeer her. Der Kandidat, der sein Studium abgeschlossen hat, bekommt üblicherweise einen Lorbeerkranz.

den Ruhm der Gewinner.²⁵⁹ Hingegen ist die Symbolik der Myrte ambivalent. Sie trägt schon in der Mythologie sowohl die Bedeutung der Fruchtbarkeit (bzw. die der Frau und des Lebens) als auch die Bedeutung des Todes in sich. Die Myrte war in der griechischen Mythologie immer mit weiblichen Göttinnen assoziiert, sie war die heilige Pflanze von Aphrodite, weswegen man ihr aphrodisische Wirkung zuschrieb. Plinius nannte sie ‚myrtus coniugalis‘, weil sie den Fruchtbarkeitswunsch beim Hochzeitsmahl ausdrückte. Ihre Trauerbedeutung entsteht v. a. aus der griechischen Mythologie: Myrsine war eine besonders schöne und starke Nymphe, die Minerva aus Eifersucht tötete und aus deren Leichnam der Myrtenbaum entstand, den Minerva, ihren Akt bereuend, innig liebte.²⁶⁰ Sowohl unter dem Lorbeer als auch unter der Myrte versteht Andrea nur diesseitigen Hedonismus:

- Ma la gloria?
- La vera gloria è postuma, e quindi non godibile. Che importa a me d'avere, per esempio, cento lettori nell'isola dei Sardi ed anche dieci ad Empoli e cinque, mettiamo, ad Orvieto? E qual voluttà mi viene dall'essere conosciuto quanto il confettiere Tizio o il profumiere Caio? Io, autore, andrò nel conspetto dei posteri armato come potrò meglio; ma io, uomo, non desidero altra corona di trionfo che una ... di belle braccia ignude. (Ebd., S. 55)²⁶¹

Andrea ist sich bewusst, dass der wahre Ruhm posthum ist und deswegen in totaler Antinomie zum diesseitigen Vergnügen und zum genießbaren *Piacere* steht. – Er redet nun von ‚voluttà‘ bzw. Wollust. Wenn von Ruhm die Rede ist, dann ist indirekt auch von Masse die Rede, der – wie schon bei Sighele gezeigt wurde – das Genie *nolens volens* nicht entgehen kann, wenn er Anerkennung sucht. Die Lüge der Überlegenheit kann Andrea nur bewahren und sie in den Katalysator der Wollust verwandeln, wenn er den Lorbeer durch die Myrte substituiert und beide von ihren jenseitigen Bedeutungen befreit. Das Verfahren der Substitution des Ruhms (Masse) durch die Frau ist ja wissenschaftlich für das 20. Jahrhundert nicht ganz ungewöhnlich und erscheint damit als fast legitim, weil die Masse per Definition als weiblich gilt. Das Problem ist allerdings, dass in der Substitution des Lorbeerkranzes durch den Myrtenkranz dieser lediglich als Mittel zum Zweck der Wollust und der Eitelkeit dient und dabei die Vergeblichkeit, die sowohl in der Myrte als Symbol für den Tod und in der Eitelkeit angelegt sind, nicht wahrgenommen wird. Der Gefahr dieser Substitution ist sich der Autor bewusst:

²⁵⁹ Vgl. Girolamo Pozzoli (Hrsg.), *Dizionario d'ogni mitologia e antichità Volume II*, Batelli e Fanfani Tipografi e Calcografi, Milano: 1820, S. 6.

²⁶⁰ Vgl. Johann Heinrich Dierbach, *Flora mythologica oder Pflanzenkunde in Bezug auf Mythologie und Symbolik der Griechen und Römer*, Gedruckt und verlegt bei Johann David Sauerländer, Frankfurt am Main: 1833, S. 61 f.

²⁶¹ Übersetzung: „- Aber der Ruhm?

- Der wahre Ruhm kommt erst nach dem Tode, man kann ihn also nicht genießen. Was bedeutet es mir schon*, wenn ich auf Sardinien hundert Leser habe, zehn in Empoli und vielleicht fünf in Orvieto? Und wieso soll ich mich freuen, so bekannt wie der Konditor X oder der Friseur Y zu sein? Als Dichter werde ich so wohlgewappnet wie möglich vor die Nachwelt treten, als Mensch aber ersehne ich nur einen Siegerkranz... jenen schöner nackter Arme.“ (GDA, *Lust*, S. 71)

*Der italienischen Originalfassung entspricht eher: ‚Welche Wollust würde ich empfinden‘.

[d]entro, lo pungeva un'ansietà come di chi tema vedersi fuggire un bene a cui molti emuli mirano. E l'incurabile e insaziabile vanità gli rappresentava l'ebbrezza della vittoria. Certo, quanto più la cosa da un uom posseduta suscita negli altri l'invidia e la brama, tanto più l'uomo ne gode e n'è superbo. In questo appunto è l'attrattivo delle donne di palcoscenico. Quanto tutto il teatro risona di applausi e fiammeggia di desiderii, quegli che solo riceve lo sguardo e il sorriso della diva si sente inebriare dall'orgoglio come da una tazza di vin troppo forte e smarrisce la ragione. (Ebd., S. 54)²⁶²

Elena wird erneut mit einem Objekt gleichgesetzt – und das bringt uns zur Verwandlung der Frau in einen Kranz bzw. zu ihrer Funktion als Mittel zum Zweck zurück. Sie gehört einem Mann und schmückt ihn. Seine Prahlerei und sein Stolz steigen, je mehr sie von anderen begehrt wird. Hierbei wird der Vergleich mit den Männern der berühmten Frauen des Theaters hergeleitet und gleichzeitig die Substitution der Masse durch die Frau verdeutlicht: Die Beschreibung des klatschenden Publikums in einem vor Begierde schier brennenden Theater ist eine offensichtliche Beschreibung einer von der Leistung einer Schauspielerin begeisterten Menge. In Bezug auf den Aufsatz über Michetti und v. a. auf seine Abgrenzung von der Masse war ausführlich von Stolz und Eitelkeit im Sinne Schopenhauers die Rede. Es gehört laut der Vorstellung Schopenhauers zum Typus der *vanitas*, seine Überlegenheit im Beifall der anderen zu suchen. Diese Vorstellung war D'Annunzio sicherlich bekannt. Im vorherigen Unterkapitel wurde die Überlegenheit Andreas als Selbstbehauptung und Lüge beschrieben, die nur funktionieren kann, wenn er sich von der Masse abgrenzt. Indirekt wird allerdings durch Elena die Verbindung zur Masse bzw. zum Beifall von anderen deshalb erlangt, weil sie Objekt des Begehrens anderer Männer darstellt. Dass die Diva allgemein und Elena besonders begehrenswert sind, macht den Mann allgemein und Andrea besonders auf den Besitz der Frau stolz, weil er glaubt, dass er sie mithilfe seiner – mit Schopenhauer gesagt – ‚innerlichen Eigenschaften‘ verführt hat. Diese Wertschätzung seiner selbst, die der Held indirekt durch die begehrte Frau erhält, verwandelt sich jedoch in einen gefährlichen bzw. falschen Stolz. Diesen Stolz vergleicht D'Annunzio mit einem zu starken Wein, der den Trinkenden berauscht. Die Konsequenzen dieses Rausches beschreibt D'Annunzio wie folgt:

[o]r dunque l'avventura aveva, d'un tratto, inalzato Andrea Sperelli, in conspetto delle dame, a un alto grado di potere. Un'aura di favore l'avvolse; e la sua fortuna, in poco tempo, divenne meravigliosa. Un fenomeno assai frequente, nelle società moderne, è il contagio del desiderio. Un uomo, che sia stato amato da una donna di pregi singolari, eccita nelle altre l'immaginazione; e ciascuna arde di possederlo, per vanità e per curiosità, a gara. Il fascino di Don Giovanni è più nella sua fama che nella sua persona. Inoltre, giovava allo

²⁶² Übersetzung: „Er bebte innerlich vor Angst, wie jemand, der etwas zu verlieren fürchtet, das viele andere ebenfalls erstreben. Und seine unheilbare, maßlose Selbstgefälligkeit versetzte ihn in einen Siegesrausch. Denn je mehr das, was ein Mensch besitzt, den Neid und die Gier der anderen weckt, desto mehr genießt er es und brüstet sich damit. Gerade darin besteht die Anziehungskraft der Theaterkünstlerinnen. Wenn das ganze Haus vom Applaus erdröhnt und in Begierde auflodert, berauscht sich der, dem allein der Blick und das Lächeln der Diva gilt, am Stolz wie an einem Glas zu starken Wein und verliert den Verstand.“ (Ebd., S. 69)

An dieser Stelle möchte ich kurz erwähnen, dass das Thema der Theaterkünstlerin in Bezug auf den Roman *Il Fuoco* sehr wichtig ist. Dies wird im Unterkapitel 4.1.4 dieser Arbeit diskutiert.

Sperelli quel certo nome c'egli aveva d'artista misterioso; [...]. La gente volgare non imagina quali profondi e nuovi godimenti l'aureola della gloria, anche pallida o falsa, porti all'amore. Un amante oscuro, avesse anche la forza di Ercole e la bellezza d'Ippolito e la grazia d'Illa, non mai potrà dare all'amata le delizie che l'artista forse inconsapevolmente, versa in abbondanza negli ambiziosi spiriti femminili. (Ebd., S. 103)²⁶³

Hier wird nochmals das Spiel der *vanitas* entlarvt und außerdem erscheint die Substitution der Masse durch die Frau deutlicher. Das von D'Annunzio hier erwähnte Phänomen der Ansteckung des Begehrens in der modernen Gesellschaft erinnert an die ‚Ansteckung der Gefühle‘, die von Wissenschaftlern im Zusammenhang des Phänomens ‚Masse‘ eingehend erforscht wurde. Sie wurde als für Individuen in einem Massenzustand typisch definiert worden. Die Gleichsetzung der Masse mit der Frau ist uns genauso bekannt, wie auch die wichtige Rolle der Einbildungskraft für ein Individuum in der Masse bereits diskutiert wurde. Darüber hinaus ist hier nicht von einer einzigen Frau die Rede – die Liaison mit Elena ist schon vorbei –, sondern von den Damen der gehobenen Gesellschaft, zu der Andrea ja gehörte und in der Affären keineswegs geheim blieben,

[...] per quella certa molle tolleranza che è una delle più amabili qualità dell'aristocrazia quirite e che le viene forse appunto dall'abuso della mormorazione. (Ebd.)²⁶⁴

In der Novelle *Gli Idolatri* beschreibt der Autor munkelnde Männer und Frauen, die sich am Hauptplatz versammelt haben; das Gemurmel scheint typisch für die Beschreibung von versammelten Menschen zu sein. So kann man sich trotz dem Herkunftsunterschied zwischen Aristokratie und Volk vorstellen, dass den versammelten Damen der gehobenen Gesellschaft aufgrund ihres Geschlechts ein der Menge ähnliches Verhalten zugeschrieben wird: Ansteckung der Gefühle, Steigerung der Einbildungskraft, Bedürfnis eines Helden, dem sie ‚fama‘/ ‚Ruhm‘, also einen guten Ruf schenken. ‚Fama‘ mit ‚Ruf‘ zu übersetzen hat den Vorteil, dass so klarer wird, wie sehr dieser Ruhm auf einer mündlichen Verbreitung basiert. Hierdurch erweitert sich die Aura des Helden; das weibliche Gemurmel verleiht ihm hohes Ansehen. Seine Überlegenheit reduziert sich auf Klatsch bzw. auf eine Lüge, was hier gleich zweifach deutlich gemacht

²⁶³ Übersetzung: „Durch das Abenteuer mit Elena Muti war das Ansehen Andrea Sperellis bei den Damen mit einem Schlag stark gestiegen. Eine Aura von Erfolg umgab ihn, und binnen kurzem stand er in hoher Gunst. In der modernen Gesellschaft verbreitet sich das Verlangen oft wie eine ansteckende Krankheit. Ein Mann, der von einer außergewöhnlich anziehenden Frau geliebt worden ist, erregt die Vorstellungskraft der andern, und jede wetteifert brennend darum, ihn aus Eitelkeit oder Neugierde zu besitzen. Die Faszination des Don Juan gründet mehr auf seinem Namen* als auf seiner Person. Zudem kam Sperelli sein Ruf als geheimnisvoller Künstler zugute; [...]. Gewöhnliche** Menschen können sich nicht vorstellen, mit welch starken, neuen Genüssen der Strahlenkranz des Ruhms, und sei auch schwach oder gar falsch, die Liebe bereichert. Ein unbekannter Geliebter, besäße er auch die Kraft eines Herkules, die Schönheit eines Hippolyts oder die Anmut Hylas, vermag der Geliebten nie jene Glückseligkeit zu verschaffen, die ein Künstler, vielleicht unbewußt, im Überfluß in die ehrgeizige Seele der Frauen ergießt.“ (Ebd., S. 134 f.)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚Ruf‘.

**In der italienischen Originalfassung ist von ‚vulgären Menschen‘ die Rede.

²⁶⁴ Übersetzung: „[...] denn zu den lebenswertesten Vorzügen des römischen Adels zählt eine großzügige Toleranz, die vielleicht gerade mit dem Übermaß an Klatsch* zusammenhängt.“ (Ebd., S. 134)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚Gemurmel‘.

wird. Der Ruhm bezüglich der Überlegenheit Andreas ist ein Ruf, für den er keinen Lorbeer-
kranz bekommen kann. Denn hierfür bräuchte er ein Publikum, das als urteilsfähig eingestuft
wird, eine zivilisierte Form der Masse also. Er substituiert diese letzte hingegen durch eine
andere zivilisierte Form der Masse, nämlich durch die liebende aristokratische Dame oder
Myrte, der er seinen Ruf verdankt und in ihm wiederum ihre *vanitas* nachempfunden sieht:

[g]ran dolcezza dev'essere per la vanità di una donna il poter dire: - In ciascuna lettera
ch'egli mi scrive è forse la più pura fiamma del suo intelletto a cui mi riscalderei io sola; in
ciascuna carezza egli perde una parte della sua volontà e della sua forza; e i suoi più alti
sogni di gloria cadono nelle pieghe della mie veste, ne' cerchi che segna il mio respiro!
Andrea Sperelli non esitò un istante d'innanzi alle lusinghe. (Ebd.)²⁶⁵

Interessant scheint mir, die *vanitas* der Dame in Bezug auf den Künstler und die des Mannes in
Bezug auf die Frau auf der Bühne gegenüberzustellen. In beiden Fällen geht es um einen Spie-
gelungsvorgang der eigenen Eitelkeit und um die Lust daran, einzig das von anderen Begehrte
begehren zu dürfen. Während sich aber in Andrea die Eitelkeit in berausenden Stolz verwan-
delt, wird die Eitelkeit der Frau als eine Art Eroberungsbedürfnis beschrieben: Die ‚fama‘ der
Überlegenheit scheint von kurzer Dauer zu sein. Die Frau, die selbst zu ihrer Verbreitung bei-
getragen hat, will sie zugleich als Schwäche entlarven und den Mann als Gefangenen der Lei-
denschaft erobern. Die Eitelkeit ist mit *Il Piacere* als Roman und Romanmotiv eng verwandt
und ihre Vergeblichkeit – der in der Symbolik der Myrte vom Helden vergessene Tod – wird
in einem Objekt sichtbar, dessen Kauf Elena von Andrea bei der gemeinsam besuchten Ver-
steigerung fordert:

- Vi consiglio questo orologio – gli disse Elena, con uno sguardo di cui egli da prima non
comprese la significazione.

Era una piccola testa di morto scolpita nell'avorio con una straordinaria potenza d'imita-
zione anatomica. Ciascuna mascella portava una fila di diamanti, e due rubini scintillavano
in fondo alle occhiaie. Su la fronte era inciso un motto: RUIT HORA; su l'occipite, un altro
motto: TIBI, HIPPOLYTA. Il cranio si apriva, come una scatola, sebbene la commessura
fosse quasi invisibile. L'interior battito del congegno dava a quel teschietto una inesprimi-
bile apparenza di vita. Quel gioiello mortuario, offerta d'un artefice misterioso alla sua
donna, aveva dovuto segnar le ore dell'ebbrezza e col suo simbolo ammonire gli spiriti
amanti. In verità, non poteva il Piacere desiderare un più squisito e più incitante misuratore
del tempo. Andrea pensò: - Me lo consiglia ella per noi? - E a quel pensiero tutte le speranze
rinacquero e risorsero di tra l'incertezza, confusamente. Egli si gittò nella gara, con una
specie d'entusiasmo. Gli rispondevano due o tre competitori accaniti, tra cui Giannetto
Rùtolo che, avendo per amante Donna Ippolita Albónico, era attratto dall'iscrizione: TIBI,
HIPPOLYTA. (Ebd., 68 f.; Hervorhebung im Original)²⁶⁶

²⁶⁵ Übersetzung: „Es muß der Eitelkeit einer Frau unendlich süß klingen, wenn sie sagen kann: - In jedem Brief, den er mir schreibt, brennt vielleicht die reinste Flamme seines Geistes, und ich allein erwärme mich daran; in jeder Liebkosung verliert er einen Teil seines Willens und seiner Kraft an mich, und seine größten Ruhmesträume fallen in die Falten meines Kleides, in den Hauch meines Atems. Andrea Sperelli widerstand den Lockungen nicht einen Augenblick.“ (Ebd., S. 135)

²⁶⁶ Übersetzung: „- Ich rate Ihnen zu dieser Uhr -, sagte Elena mit einem Blick, dessen Bedeutung er nicht gleich verstand.

Es war ein kleiner Totenkopf, der mit ungewöhnlicher anatomischer Genauigkeit aus Elfenbein geschnitzt war. Jede Kinnlade trug eine Reihe von Diamanten, und in den Augenhöhlen glänzten zwei Rubine. Auf der Stirn war

Diese makabre Uhr, Elenas Aufforderung zu deren Kauf und der zum Wettkampf gegen unermüdliche Rivalen eskalierte Kauf sind meiner Meinung nach mehr als Motive, die der Ökonomie der Erzählung dienen. Im Gegenteil versteckt sich in dieser Textstelle eine wichtige Symbolik, die der Leser – anders als Andrea, der Elenas Blick beim Hinweis auf die Uhr nicht deuten konnte – verstehen muss. Nach kurzem Zögern interpretiert der Held die Empfehlung der Frau als Zeichen ihrer Bereitschaft für ihre künftige Liaison.²⁶⁷ Außerdem glaubt er, Elena mit dem Kampf um den Kauf des Objekts zeigen zu können, dass er ihrer Liebe würdig ist. – Ganz im Sinne seines zum innerlichen Drang gewordenen Mottos des *habere non haberi*.

Dem Kauf liegen somit zwei falsche Prämissen zugrunde, weil die Uhr mit dem Schädelmotiv zu der von Andrea wahrgenommenen Symbolik eines leidenschaftlichen Feuers in totalem Gegensatz steht. Interessanterweise betont der Autor, dass durch das Ticken der Nadeln ein *lebendiger Schein* von diesem Apparat ausgeht; *Il Piacere*, davon ist er überzeugt, hätte keinen besseren Zeitmesser haben können.²⁶⁸ Unter *Il Piacere* kann man den Roman selbst sowie die Perversion Andreas verstehen, die sich nicht zuletzt als *vanitas* erklären lässt. Außerdem gehören sowohl die Uhr als auch der Schädel v. a. in der Malerei des 17. Jahrhunderts zur Symbolik der Darstellung der *vanitas*. Gleichzeitig gelten beide als Mahnung ihrer Vergänglichkeit. Während in der Malerei die Vergänglichkeit implizit durch das Zeichen symbolisiert ist, wird sie bei der im Roman beschriebenen Uhr durch den Satz „RUIT HORA“, also durch das Wort, betont.²⁶⁹

ein Sinnspruch eingegraben: *Ruit hora*, auf dem Hinterkopf eine andere Inschrift: *Tibi, Hippolyta*. Der Schädel konnte wie eine Dose geöffnet werden, wenn auch die Fuge kaum sichtbar war. Das Ticken des Uhrwerks im Innern ließ ihn unbeschreiblich lebendig erscheinen.* Dieses an den Tod gemahnende** Schmuckstück, das ein unbekannter Künstler seiner Geliebten geschenkt hatte, mochte einst die Stunden der Verzückung anzeigen und die Liebenden mit seinem Symbol gewarnt haben. Und wirklich konnte sich der Sinnenrausch*** keinen auserleseneren und erregenderen Zeitmesser vorstellen.

Andrea dachte: ‚Empfiehl sie mir die Uhr für uns?‘ Und bei diesem Gedanken erwachten zwischen den Zweifeln alle seine unklaren Hoffnungen wieder. Er begann fast begeistert zu bieten.**** einige andere stritten mit ihm verbissen um den Schädel,***** darunter Giannetto Rütolo, den die Inschrift *Tibi, Hippolyta* besonders anzog, da Donna Ippolita Albónico seine Geliebte war. (Ebd., S. 88 f.)

*In der italienischen Originalfassung steht: ‚das Ticken des Apparats verlieh ihm einen unbeschreiblichen Anschein von Leben‘.

**In der italienischen Originalfassung schreibt der Autor von einem ‚Todesjuwel‘.

***Ich würde *Il Piacere* in der Originalfassung aufgrund der Mehrdeutigkeit des Wortes nicht übersetzen.

****Ich würde den Satz in Anlehnung an die italienische Originalfassung wie folgt übersetzen: ‚Er gab sich dem Kampf mit einer Art Begeisterung hin‘.

*****Ich würde den Satz in Anlehnung an die italienische Originalfassung folgend übersetzen: ‚Auch zwei oder drei heftige Gegner waren involviert‘.

²⁶⁷ Der Ausgangspunkt seiner Interpretation liegt nicht zuletzt in der vorherigen Szene, in der die beiden Protagonisten die Objekte der Versteigerung gemeinsam anfassen und Andrea sie, auch aufgrund seines schon ausführlich beschriebenen Verhaltens gegenüber den Dingen, zum Rezeptakulum und zur Feuerstelle der gerade entstehenden Leidenschaft erhöht (vgl. GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 68 und GDA, *Lust*, S. 87 f.).

²⁶⁸ Dieser Satz könnte aber auch ein Kommentar vom Autor sein. In diesem letzten Fall würde sich um eine Kritik an dem erotischen *Carpe diem* des Helden und an seiner Lebenserfahrung allgemein handeln.

²⁶⁹ Interessanterweise befindet sich in der Sektion *Spleen et Idéal* in *Le Fleurs du mal* von Baudelaire das Gedicht *L'horloge* (vgl. Baudelaire, *Oeuvres complètes I*, S. 81). In diesem wird das Thema der Vergänglichkeit vom Autor durch die Anthropomorphisierung der Uhr als „dieu sinistre, effrayant, impassible“ (ebd.) durch Hände deutlich hervorgehoben. Die Finger bedrohen den Menschen, weil dieser Gott ihn dazu zwingt, sich an das unaufhaltbare

Während der Autor in der Widmung die Entstehung von *Il Piacere* als Roman mit dem Aufwachsen des Kindes Michettis gleichsetzt, vereitelt im Gegenteil die Ausübung des *Piacere* jegliche Erfahrung. Das Schreiben und die rückblickende kritische Analyse erzeugen ein neues Leben, während das aus der Erfahrung entstandene Kunstwerk als Mahnung für den Leser gelten muss: Wer sich dem *Piacere*, dem erotischen *carpe diem*, das die Uhr auch symbolisiert, und der ihm verbundenen *vanitas* hingibt, schafft nicht das Leben, sondern lebt lediglich ein Scheinleben.

Il Piacere findet seine räumliche Entsprechung sowohl im Palast des Helden als auch symbolisch in der Uhr als Gegenstand, die der Held wiederum in seinen Palast hängen wird. Andrea jedoch sieht in ihr keineswegs eine Mahnung. Die Widersprüchlichkeit seiner Haltung wird auch dadurch betont, dass ausgerechnet ein Todesjuwel seine Hoffnungen zu neuem Leben erweckt, sich mit der Frau zu vereinigen. Die Uhr spiegelt die Vergänglichkeit der Eitelkeit und sollte den Helden darauf hinweisen, wie sehr die Suche nach dem Beifall der Myrte durch den Ruhm zum Scheitern verurteilt ist.²⁷⁰ Auf die Unfruchtbarkeit dieser Erfahrung weist auch die in der Myrte enthaltene Symbolik des Todes hin, die Andrea jedoch auf der Suche nach Lust vernachlässigt und stattdessen als das der Frau angeborene Enigma versteht, welches er im Leben unbedingt erfahren möchte. Die spielerische Elena, die von Anfang an unzugänglich bleibt, will u. a. ihren künftigen Geliebten auf die absehbare Kurzlebigkeit (eben *carpe diem*) ihrer noch nicht entstandenen Affäre hinweisen. Küpper widmet dieser Episode eine im Hinblick auf die Länge seines Aufsatzes sehr eingehende Überlegung: Er liest im Kauf der Uhr einen „Reiz des Perversen“, der beiden künftigen Geliebten gemeinsam ist:

[...] Elena nun legt Andrea nahe, sich gleichfalls um dieses Objekt zu bemühen, so daß der ‚Streit‘, der sich zwischen den zwei Männern entwickelt und bei dem Andrea obsiegt, sich als dekadente Schwundstufe der höfischen Praxis des Kampfes zu Ehren einer Dame verstehen läßt. Elenas Interesse an dem gemeinten Objekt wiederum ist begründet in ihrer permanenten Selbstinszenierung als *femme fatale*.²⁷¹

Ich halte diese Interpretation für durchaus legitim. Allerdings scheint mir, dass die Entzifferung der Symbolik der Uhr als Widerspiegelung der *vanitas* nicht nur gewinnbringend ist, sondern sie scheint auch die Perversion oder die Lüge der Überlegenheit Andreas deutlicher zu machen.

Fortschreiten der Zeit zu erinnern. Die Ähnlichkeit der ersten zwei Verse des zweiten Quartetts des Gedichts mit Andreas Erfahrung ist unübersehbar: „Le Plaisir vaporeux fuira vers l’horizon/Ainsi qu’une sylphide au fond de la coulisse [...]“ (Ebd.)

²⁷⁰ Ich möchte an dieser Stelle die Rolle Elenas in dieser Szene hervorheben. Elena ist für Andrea begehrenswerter, weil sie auch von anderen Männern begehrt wird, und das Gelingen der Eroberung der Diva würde gleichzeitig *vanitas* und Stolz des Helden steigern. Durch den Kauf der Uhr – wozu Elena auffordert – wiederholt Andrea genau dasselbe Verfahren: Die Eroberung eines Objekts, das auch von anderen begehrt wird, macht den Helden stolz auf den Kauf – seine Überlegenheit wurde nicht zuletzt als Produkt der Politik des *habere non haberi* gesehen. Indirekt wächst hierdurch auch seine Eitelkeit, weil er so den Beifall der Frau erhält.

²⁷¹ Küpper, in *Poetica Band 29*, S. 215 Fußnote 48.

Hierdurch wird die *vanitas* zum Dreh- und Angelpunkt des Romans. Diesen letzten Punkt möchte ich ausführlich diskutieren. Autor und Held verbindet ein ähnliches Verhältnis gegenüber dem Kunstwerk. Die Spiegelung der Eigenschaften wirkt nicht abschreckend wie etwa im Bildnis des Dorian Grey, sondern wird zum Katalysator des Handelns. Dieses Handeln – sowohl das des Autors als auch des Helden – lässt sich jedoch unterscheiden und die ersteigerte Uhr eignet sich wunderbar dazu. Während der Autor von der Vereitelung seiner Erfahrung zur kritischen Reflexion und zum Schreiben bewegt wird, gemäß seinem Kunstverständnis also zur Erzeugung von Leben, erblickt Andrea die Abbildung seines Lebens, nämlich die Uhr, wie in einem Spiegel. Statt sich zu erschrecken oder die Eitelkeit zunichte zu machen, wird er zu ihrer impliziten Bedeutung, also zum Tod, geführt. In den Minuten vor dem entscheidenden Duell am Ende des *Libro primo* denkt Andrea:

- Perchè, senza passione, per puro capriccio, per sola vanità, per sola prepotenza, erasi egli compiaciuto di sollevare un odio e di rendere dolorosa l'anima di un uomo? (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 123)²⁷²

Hier wird die *vanitas* wörtlich als Grund genannt, sich mit Giannetto Rùtolo duellieren zu wollen. Die Uhr, das Duell und die Gefährdung des Lebens aufgrund dieser Laune stehen in einer sehr engen Beziehung zueinander: Auf der Uhr findet sich die Inschrift ‚TIBI HIPPOLYTA‘. Ippolita ist die Geliebte Giannetto Rùtolos, einer der Rivalen Andreas bei der Versteigerung. Der Kauf kann dementsprechend als Vorstufe des Duells gesehen werden, das Andrea zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits gewonnen hat. Aufgrund dieser Inschrift verführt er kurz vor einem Rennen Ippolita, deren Geliebter auch am Wettkampf teilnimmt. Die Erzählung und das erste Buch des Romans enden nun mit dem Duell zwischen den beiden. Die Eigenschaft Andreas, die Dinge seines Hauses als Reliquie zu verehren, ist u. a. auch am Beispiel dieser hier in verkürzter Form nochmals zitierten Textstelle analysiert worden:

[...] ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé [...]; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo. (Ebd., S. 17)²⁷³

Die Verbindung dieser Textstelle mit der ersteigerten Uhr wird durch das Wort ‚artificio‘ bzw. ‚Kniff‘ oder ‚Kunstgriff‘ deutlich. Der ‚Kniff‘ ist der Mechanismus, dank dem die Uhr einen

²⁷² Übersetzung: „- Warum hatte er ohne Leidenschaft, aus bloßer Laune, einzig aus der Eitelkeit, aus bloßer Anmaßung, Haß geschürt und der Seele eines Menschen Leid zugefügt?“ (GDA, *Lust*, S. 161)

²⁷³ Übersetzung: „[...] Aber fast immer ging sein ganzes Sein in dem Kunstwerk* auf. [...], er vergaß sich so ganz dabei, daß er nicht selten durch seine eigene Täuschung getäuscht wurde wie ein Zauberer, der in den eigenen Zauberkreis gebannt ist.“ (Ebd., S. 21)

*In der italienischen Originalfassung verwendet der Autor das Wort ‚artificio‘. Das Wort enthält mehrere Bedeutungen, die ich hier aufliste, weil sie meiner Meinung nach alle gemeint sind. ‚Artificio‘ kann mit ‚Affektiertheit‘, ‚Geziertheit‘, ‚Kniff‘ und ‚Kunstgriff‘ übersetzt werden.

Anschein von Leben erhält, und genau dieser kleine Kniff stellt einen Hoffnungsschimmer dar, die Liebe Elenas zu erringen. Sowohl die Versteigerung als auch das Duell stellen einen Kampf im Sinne eines solchen Kniffes dar. Dieser Kniff, der nicht zuletzt in der oben zitierten Textstelle das Wort ‚artificio‘ substituieren kann, und in dem der Held wie in seinem eigenen Zauber gefangen bleibt, gibt der *vanitas* den Anschein von Leben, übernimmt die Funktion einer Reliquie im Haus, nämlich als Versprechen auf Erlösung, und wird zum Grund, Andreas Leben zu gefährden. Das Duell wird zu einer theatraisierten Darstellung der Vergeblichkeit eines Lebensanscheins, der von der *vanitas* erzeugt ist.

Anhand der Unterscheidung zwischen Stolz und *vanitas* ist erklärt worden, dass Andrea durch die liebende Dame die Bestätigung seiner Überlegenheit im Außen wiederfindet und Elena dient als die größte Bestätigung seiner Maske. Nach dem Ende der Liaison verspürt der Held jedoch das Bedürfnis, diese Bestätigung erneut im Beifall anderer Frauen zu suchen. Wegen seiner Affäre mit der Diva hatte sich seinen Ruf – ‚fama‘ – über Mundpropaganda verbreitet. Meine These ist, dass das Rennen und das darauffolgende Duell für Andrea die Gelegenheiten schlechthin sind, um das Gemurmel seines Rufs selbst aus dem Mund der Frauen hören zu können. Der Held der *vanitas* braucht das Gefühl des Rausches, öffentlich von einer Masse bejubelt zu werden:

[i]ntorno alle tabelle delle quote persisteva la folla degli scommettitori. Andrea sentì su la sua persona tutti gli sguardi. Volse gli occhi alla tribuna destra per vedere l'Albónico, ma non poté distinguere nulla tra la moltitudine delle dame. (Ebd., S. 113 f.)²⁷⁴

Das darauffolgende Duell enthält die theatrale Darstellung der *vanitas* als Erfahrung der Vergänglichkeit bzw. als Todeserfahrung. Der Anlass für diese Aufführung ist die ersteigerte Uhr bzw. die Abbildung seiner Eitelkeit:

[...] e il piccolo teschio d'avorio appartenuto al cardinale Immenraet, il gioiello mortuario segnato del nome d'una Ippolita oscura, gli suscitò il capriccio di tentare Donna Ippolita Albónico. [...] In una giornata di corse, su la tribuna, Andrea Sperelli voleva ottenere da Donna Ippolita ch'ella andasse la dimane al palazzo Zuccari per prendere il misterioso avorio dedicato a lei. [...] – *Tibi, Hippolyta!* Dunque venite? Io vi aspetterò tutto il giorno, dalle due fino a sera. Va bene? (Ebd., S. 108; Hervorhebung im Original)²⁷⁵

²⁷⁴ Übersetzung: „Die Menge* drängte sich noch immer um die Listen der Wetteinsätze. Andrea spürte alle Blicke auf sich. Er schaute zur rechten Tribüne, konnte aber Donna Albónico unter den vielen Damen** nicht erkennen.“ (Ebd., S. 149)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚die Masse‘.

**In der italienischen Originalfassung ist von ‚Menge der Damen‘ die Rede.

²⁷⁵ Übersetzung: „[...] und der kleine Elfenbeinschädel aus dem Besitz des Kardinals Immenraet, dieses an den Tod gemahnende Juwel*, das den Namen einer unbekannten Hippolyta trug, brachte ihn auf die Idee, Donna Ippolita Albónico zu verführen. [...] Während eines Pferderennens versuchte Andrea, Ippolita auf der Tribüne zu überzeugen, anderntags zu ihm in den Palazzo Zuccari zu kommen, um das ihr gewidmete, geheimnisvolle Kunstwerk zu empfangen. [...] – *Tibi, Hippolyta!* Sie Kommen also? Ich werde den ganzen Nachmittag auf sie warten, von zwei bis zum Abend. Einverstanden?“ (Ebd., S. 141 f.)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚Todesjuwel‘.

Die Uhr gemahnt Andrea indirekt an den Tod. Diese Mahnung, statt ihn davon abzuhalten, treibt ihn dazu, den Rivalen herauszufordern, der ebenfalls auf die Uhr geboten hatte. Das Risiko einer möglichen Niederlage schreckt ihn nicht davon ab, sich dem Abenteuer des Rennens und des Duells hinzugeben: Der Sieg hätte seine gemurmelte ‚fama‘, also seinen Ruf, endlich in ‚gloria‘, also Ruhm, verwandeln können. Die öffentliche Akklamation des Siegers durch die Damen lässt nicht lange auf sich warten:

[s]orrideva, sentendosi avvolgere dagli sguardi femminili. Molte belle mani si tendevano a lui; molte belle voci lo chiamavano familiarmente Andrea; alcune anzi lo chiamavano con una certa ostentazione. Le dame che avevano scommesso per lui gli dicevano la somma della loro vincita: dieci luigi, venti luigi. Altre gli domandarono, con curiosità:

- Vi batterete?

A lui pareva di aver raggiunto il culmine della gloria avventurosa in un sol giorno, meglio che il duca di Buckingham e il signor di Lauzun. Egli era uscito vincitore da una corsa eroica, aveva acquistata una nuova amante, magnifica e serena come una dogaressa; aveva provocato un duello mortale; ed ora passava tranquillo e cortese, né più né meno del solito, fra il sorriso di tali dame a cui egli conosceva altro che la grazia della bocca. Non poteva egli forse indicare di molte un vezzo segreto o una particolare abitudine di voluttà? [...] Quasi tutte le donne ch'egli aveva ingannato, o che lo avevano ingannato, erano là e gli sorridevano.

- Ecco l'eroe! [...]. (Ebd., S. 118 f.)²⁷⁶

Andrea gelingt es, als Held von der weiblichen Masse bejubelt zu werden. In Michettis Aufsatz hatte D'Annunzio die Eitelkeit mit Händen verglichen, die die Verbindung nach außen suchen und herstellen. Dieses Motiv spiegelt sich hier in den schönen Händen der Frauen wider, die sich nach ihm ausstrecken, um eine Verbindung herzustellen. Der Held lächelt und erfreut sich daran, die Blicke der Frauen zu spüren. Er hört nicht mehr nur ein gedämpftes Gemurmel, sondern klar und deutlich seinen Namen aus ihren Mündern. Ganz im Sinne des Ästhetizismus

Dass die Verführung Ippolitas eine Laune von Andreas Eitelkeit ist, wird nochmal von der Tatsache bestätigt, dass Andrea nach der Mitteilung ihres Todes durch eine Typhuserkrankung, von dem im dritten Buch kurz die Rede ist, gänzlich unberührt zu sein scheint. Hingegen projiziert seine Einbildungskraft ein ideelles Licht auf die Frau und auf die ganze Geschichte, die ihm zum Anlass der Selbstzufriedenheit dient, der Protagonist eines romantischen Abenteuers gewesen zu sein, in dem er einen Rivalen vor den Augen der begehrten Dame besiegt hat (vgl. GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 270 f. und GDA, *Lust*, S. 358 f.).

²⁷⁶ Übersetzung: „Er [...] lächelte, als er alle weiblichen Blicke auf sich gerichtet fühlte. Viele schöne Hände streckten sich ihm entgegen, viele schöne Stimmen riefen ihn vertraut, manche sogar mit Nachdruck, beim Vornamen. Die Damen, die auf ihn gewettet hatten, nannten ihm ihre Gewinne: zehn Louis, zwanzig Louis. Andere fragten ihn neugierig: - Werden Sie sich schlagen?

Es schien ihm, als habe er den Gipfel abenteuerlichen Ruhms an einem einzigen Tage erreicht und sogar den Duke of Buckingham und den Seigneur der Lauzun übertroffen. Es war aus einem heldenhaften Rennen als Sieger hervorgegangen, hatte eine neue Geliebte erobert, voller Pracht und Würde wie eine Dogaressa, er hatte ein tödliches Duell herausgefordert, und nun schritt er ruhig und freundlich* wie immer zwischen lächelnden Damen dahin, von denen er mehr als den anmutigen Mund kannte. Hätte er nicht bei vielen eine heimliche Marotte oder eine sinnliche Besonderheit nennen können? [...] Fast alle Frauen, die er betrogen hatte oder die ihn betrogen hatten, waren da und lächelten ihm zu.

- Da kommt der Held! [...].“ (GDA, *Lust*, S. 155-157)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚höflich‘ und sowohl dieses Adjektiv als auch die ganze Szene zusammen mit Andreas Phantasien sind als Anspielung auf die höfische Literatur zu lesen.

glaubt er, den Protagonisten einer Legende verkörpert zu haben und darum als stolzer, der Abgrenzung und der Verehrung würdiger Held auftreten zu können. Schon wieder handelt es sich jedoch um eine in Stolz verwandelte Eitelkeit, die sich lediglich aus der Kenntnis intimer Geheimnisse aller anwesenden Frauen speist. Es ist eindeutig, dass Andrea an seine eigenen Lügen glaubt, weil sie – wie der Autor sagt – sein Gewissen wie einen engen Anzug umhüllten (vgl. ebd., S. 37 und GDA, *Lust*, S. 47). Auch deshalb fügt der Erzähler kurz danach eine psychologische Analyse seines Helden ein, um den Leser zum Nachdenken zu bringen:

[t]utto il suo essere accendevasi d'un orgoglio selvaggio, al pensiero di posseder quella bianca e superba donna per diritto di conquista violenta. [...] egli era invaso da quella inspiegabile ebrezza che danno a certi uomini d'intelletto l'esercizio della forza fisica, l'esperimento del coraggio, la rivelazione della brutalità. Quel che in fondo a noi è rimasto della ferocia originale torna al sommo talvolta con una strana veemenza ed anche sotto la meschina gentilezza dell'abito moderno il nostro cuore si gonfia di non so che smania sanguinaria ed anela alla strage. Andrea Sperelli aspirava la calda ed acre esalazione del suo cavallo, pienamente, e nessuno di quanti delicati profumi egli aveva fin allora preferiti, nessuno aveva mai dato al suo senso un più acuto piacere. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 117)²⁷⁷

Die Verkehrung der Kategorien des Stolzes und der Eitelkeit wird hier deutlich: Das ganze Wesen Andreas brennt vor wildem Stolz, Ippolita im Zuge einer gewaltigen Eroberung besitzen zu dürfen. Die Ausübung der Kraft, die er mit Mut und Brutalität assoziiert, wodurch der Stolz verinnerlicht wird, berauscht ihn so sehr, dass er vergisst, dass das von ihm romantisierte Abenteuer eigentlich aus einer Laune heraus entstanden ist, die in ihm lediglich primitive (bzw. gewalttätige und sexuelle) Triebe erweckt. Das darauffolgende Duell ist demnach eher Ergebnis seiner Flatterhaftigkeit und Oberflächlichkeit. Küpper liefert eine interessante Interpretation des Reizes, der sich für Andrea aus der Unkontrollierbarkeit seiner archaischen Instinkte ergibt:

Hat der Reiz („piacere“) die Moral substituiert, ist der höchste und auch einzige Genuß, der bleibt, derjenige, der im Wortsinn einmalig, unwiederholbar, definitiv ist, der des Tötens, mehr aber noch der des Getötet-Werdens, dies die luzide Diagnose, die letztlich alle Programme einer Reduktion von Leben auf Ästhetik umfaßt. Als Andrea den sichtlich unterlegenen Rütolo bereits besiegt hat, läßt er sich für alle Anwesenden unverständlich, man müßte also sagen bewußt-unbewußt, von diesem mit voller Klinge treffen „in pieno torace“.²⁷⁸

²⁷⁷ Übersetzung: „Er entbrannte im wilden Stolz beim Gedanken, das Recht auf den Besitz dieser erhabenen, stolzen* Frau in einem gewaltsamen Kampfe zu erstreiten. [...] Er spürte jene unbeschreibliche Berauschtigkeit, die intellektuelle Menschen ergreift, wenn sie ihre physische Kraft ausspielen, ihren Mut auf die Probe stellen und die brutale Gewalt unverhüllt sehen. Die ursprüngliche Wildheit, die noch irgendwo in unserem Innersten lauert, bricht manchmal mit sonderbarer Heftigkeit hervor, und unter der dünnen Schale modernen Wohlanständigkeit lechzt unser Herz manchmal nach Blut und sehnt sich nach Mord.** Andrea Sperelli sog die heiße, scharfe Ausdünstung seines Pferdes in vollen Zügen ein, und keines der auserlesenen Parfums, die er bevorzugte, hatte ihm je einen stärkeren Genuß bereitet.“ (Ebd., S. 153 f.)

*Im Kontext der italienischen Originalfassung heißt ‚superba‘ nicht ‚stolz‘, sondern ‚herrlich‘.

**In der italienischen Originalfassung steht ‚Massaker‘, ein Begriff, der interessanterweise automatisch die Masse in Erinnerung ruft.

²⁷⁸ Küpper, in *Poetica Band 29*, S. 216.

Darüber hinaus sieht er den Drang des Tötens und des Getötet-Werdens als Ausgangspunkt der Lust bzw. als neue, rauschhafte Erfahrung, die er mit Nietzsche ‚dionysisch‘ nennt. Demnach geht es nach Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* um den „Urgrund des Lebens“, der eine „[t]ransrationale und –individuelle, das Rauschhafte, die Wollust, die zugleich Grausamkeit ist, das Ineins von Sexus, Töten und getötet werden“.²⁷⁹ Demzufolge vermutet Küpper, dass D'Annunzio, ohne zum damaligen Zeitpunkt Nietzsche gelesen zu haben, das Rauschhafte als Lebensursprung erahnt. Infolgedessen führt er den Drang nach Blut und Vernichtung innerhalb des Romankonzepts des Idealschönen als Suche nach etwas Neuem an. Er argumentiert mit Adornos Interpretation des Neuen in der romantischen Moderne in Bezug auf Baudelaires Gedicht *Le Voyage*:

[...] es [ist] eine unbekannte Drohung, der das Subjekt sich anvertraut, und die in schwindelndem Umschlag Lust verheißt. [...] Im Kultus des Neuen und damit in der Idee der Moderne wird dagegen rebelliert, daß es nichts Neues mehr gebe. [...] Über die ‚Urgeschichte der Moderne‘ könnte die Analyse des Bedeutungswechsels belehren, der mit dem Worte Sensation sich zutrug, dem exoterischen Synonym fürs Baudelairesche Nouveau. [...] Faschismus war die absolute Sensation; ein einer Erklärung zur Zeit der ersten Pogrome rühmte Goebells, langweilig wenigstens seien die Nationalsozialisten nicht.²⁸⁰

Ich schließe mich den Überlegungen an, die die Gefährlichkeit dieser Suche nach Neuem hervorheben, in der die Vernichtung zum Lustgewinn wird. Es scheint mir jedoch zu weit zu führen, an dieser Stelle zusätzlich das Thema des Faschismus aufzurufen. Ob D'Annunzio selbst Faschist war oder ob sich zumindest eine Affinität zu dieser politischen Richtung andeutet, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Vielleicht könnte man Küpper Recht geben, wenn der Roman mit dem Verfall des verletzten Helden enden würde. Hiermit endet allerdings nur das erste Buch, während das tatsächliche Ende des Romans eher zu Andreas Zuneigung zu den Dingen und zu seinem Substitutionsspiel zurückkehrt, also eben gerade nicht zu einem im politischen Sinne interpretierbaren Rausch des Neuen. Gelegenheit zu einer ausführlichen Diskussion dieses Themas sehe ich eher im Ereignis der Eroberung Fiumes (Rijeka)²⁸¹ vonseiten D'Annunzios und in der Ausarbeitung seines Dramenverständnisses, das ihm zufolge ein Vermittlungsmittel für das Volk sein soll. Natürlich folgt der Autor durch seine Abgrenzung vom Ästhetizismus einer Politik der Darstellung und Selbstinszenierung seiner eigenen Überlegenheit. Ziel dieser Untersuchung wäre, zu zeigen, dass schon *Il Piacere* die Absicht einer Wirkung auf die Masse verfolgt.²⁸² Zwar ist unbestreitbar, dass D'Annunzio sein Leben der Suche nach

²⁷⁹ Nietzsche, in ebd., Fußnote 56.

²⁸⁰ Adorno, *Minima moralia*, in ebd., S. 221 Fußnote 69.

²⁸¹ Hier sieht nicht zuletzt Gumbrecht den Ursprung des italienischen Faschismus (vgl. Gumbrecht, in Gumbrecht, Kittler, Siegert (Hrsg.), *Der Dichter als Kommandant*, S. 83-115 und Chytraeus-Auerbach, S. 310). Dies wird in Kapitel 4.1.5 dieser Arbeit ausführlicher diskutiert.

²⁸² Chytraeus-Auerbach deutet hingegen D'Annunzios Strategien in seinen Romanen als Selbstinszenierung, die sie als „gesamte[n] Komplex der Selbstdarstellung von Individuen in der Öffentlichkeit“ (Chytraeus-Auerbach, S.

Originalität und nach Neuem widmete – dies nicht zuletzt, um Aufmerksamkeit zu erhalten. Jedoch würde die Kategorisierung dieser Suche nach dem Neuen als faschistisch nach meiner Lesart die Stoßrichtung des Romans völlig verändern und damit wären die Gründe des Autors, sich von diesem Modell abzugrenzen, nicht mehr nachvollziehbar.

Keineswegs neu ist der Weg Andreas, der gemäß dem ambivalenten Begriff ‚Arkadien‘ einen Lebensstil beschreibt, der ihn im Leerlauf innerhalb einer Künstelei gefangen hält. Er verwechselt ständig *vanitas* und Stolz; während er glaubt, als Held aufzutreten, ist er nur ‚istrione‘. In diesem Sinn ist auch das Duell zu interpretieren: Er erlebt zwar etwas Neues, es regt sich ein brutaler Instinkt in ihm; all dies spielt sich jedoch immer innerhalb des mittlerweile bekannten Modells seiner Perversion ab. Elena weist ihn durch die Uhr auf die Vergänglichkeit der Eitelkeit hin; er aber nimmt das Objekt als Katalysator neuer Gefühle. Statt etwas Originelles zu erleben, erlebt er nur die Inschrift des Objekts *ruit hora*, eine Variation des *memento mori*, welche Andrea als reinen Genuss der diesseitigen Wollust – *carpe diem* – rezipiert. Dafür verliert er fast sein Leben und (ver-)fällt, in Anlehnung an seinen Aktivismus, nach dem Duell tödlich verletzt zu Boden. Der Autor hatte dem Leser bereits die komödiantische Unfähigkeit Andreas angekündigt. Jetzt lässt er ihn folgenden, vom Autor geschriebenen Satz während des Duells selbst auf der Bühne vor einem Publikum inszenieren:

[...] così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi [...]. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 17)²⁸³

Diese Aufführung könnte man eine *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* nennen. Bevor wir uns der Lektüre der Genesung Andreas und der Weiterführung des Spiels der *vanitas* widmen, wenden wir uns der Ritualisierung der Liebe zu.

Die Ritualisierung der Liebesauf- und (-ver-)führung

Andreas Suche nach einem Ideal wurde als Suche nach einer Erlösung definiert, von der jedoch noch kein klares Bild existiert:

[t]orturato da un Ideale, non ne portava ancora ben distinta in cime de' pensieri l'immagine.
(Ebd., S. 39)²⁸⁴

13) definiert. Die Selbstinszenierung D'Annunzios spielt in diesem Sinne eine wichtige Rolle für meine Lektüre des *Il Piacere* in Bezug auf die Massenthematik.

²⁸³ Übersetzung: „[...] daß er nicht selten durch seine eigene Täuschung getäuscht wurde, den eigenen Fallstricken in die Falle ging, von seinen eigenen Waffen getroffen wurde wie ein Zauberer, der in den eigenen Zauberkreis gebannt ist.“ (GDA, *Lust*, S. 21)

²⁸⁴ Übersetzung: „[...] Er würde ständig von einem Ideal verfolgt, das sich in seinen Gedanken noch nicht klar abzeichnete.“ (Ebd., S. 49 f.)

*Ich bin mit der Übersetzung vom letzten Satz nicht einverstanden. Meiner Meinung nach sollte diese in Anlehnung an der italienischen Originalfassung lauten: „Er war vom Ideal so gequält, dass er noch kein klares Bild davon in den Gedanken hatte.“

Infolgedessen habe ich gezeigt, warum diese Suche zu einer Komödie wird, und warum der Autor hiermit eine implizite Abwertung der Erfahrung des *Piacere* meint, die durch die Bezeichnung des Helden als ‚istrione‘ wiederum expliziert wird. Abgesehen von dieser Abwertung bringt diese theatralische Semantik eine gewisse Performativität mit sich, die in der Ritualisierung der Liebe und der Frau als Erlösungsbild eine große Rolle spielt. Durch die Erziehung hat Andrea das ‚Canovaccio‘ seiner Komödie erhalten: Der Pfad seiner Sackgasse, also seines (Re-)Aktivismus wurde bereits vorgeschrieben. Der einzige Handlungsspielraum, der ihm bleibt, besteht darin, der noch nicht besetzten Rolle der Erlöserin ein Gesicht zu geben:

[i]ncontrando la duchessa di Scherni, Donna Elena Muti, egli pensò: - Ecco la *mia* donna.
(Ebd., S. 40 f.; Hervorhebung im Original)²⁸⁵

Die Reaktion Andreas beim Erblicken *seiner* Frau noch vor ihrem Kennenlernen erscheint dem Leser keineswegs unerwartet. Vielmehr verwirklicht sich hier sein Schicksal, das schon durch seine Cousine vor dem von ihr organisierten Gastmahl angekündigt wird. Die Anwesenheit einer verhängnisvollen Frau klingt an das gängige Muster der *femme fatale* an:

- Bada di non mancare, Andrea, domani. Abbiamo tra gli invitati una persona *interessante* anzi *fatale*. Premunisciti però contro la malia... tu sei in un momento di debolezza.
- Egli le aveva risposto ridendo:
- Verrò inerme, se non ti dispiace, cugina; anzi in abito di vittima. È un abito di richiamo, che porto da molte sere; inutilmente ahimè!
- Il sacrificio è prossimo, cugino mio.
- La vittima è pronta. (Ebd., S. 41; Hervorhebung im Original)²⁸⁶

Die Aufrufung des Begriffs des Opfers an dieser Stelle ist ein Verweis auf eine in der Antike existierende Praxis, die eine performative und identitätsstiftende Wirkung anstrebt; sie ist also abhängig von der Anwesenheit eines Publikums. Der Erzähler legt Andrea den ironischen Verweis auf das Opfer sowie seine Bereitschaft, sich zu opfern, in den Mund, lässt ihn das Gewand anziehen und die dazu passende Attitüde ironisch nachahmen, wodurch eine starke trivialisierende Wirkung einer ernsten Praxis erzeugt wird. Der sakrale Ort des Opferakts ist zu einem Gastmahl geworden. Das Volk ist die hohe Gesellschaft Roms, deren normative Konventionen

²⁸⁵ Übersetzung: „Als er der Duchessa di Scerni, Donna Elena Muti, begegnete, dachte er: - Das ist sie!“ (ebd., S. 52)

*In der italienischen Originalfassung steht eigentlich ‚Das ist *meine* Frau!‘.

²⁸⁶ Übersetzung: „- Daß du morgen nicht fehlst, Andrea. Wir werden einen interessanten Gast haben, ja sogar einen Schicksalsgast... Wappne dich also gegen den Zauber... Du hast gegenwärtig eine Schwächephase.

Und er hatte lachend geantwortet: - Ich werde unbewaffnet erscheinen, Cousine, wenn du es gestattest, sogar mit einer Opfermiene**. Seit vielen Abenden trage ich diese Opfermiene als Lockvogel zur Schau. Leider vergebens!

- Das Opfer steht bevor, Cousin.

- Das Opfertier ist bereit.“ (Ebd., S. 53)

*Das ‚fatale‘ im Originaltext ist eine Anspielung auf das der Dekadenz zugehörigen Muster der *femme fatale*. Das Schicksal kann in diesem Begriff insofern eine Rolle spielen, wenn man *femme fatale* als eine Frau erklärt, die das Schicksal der Männer in sich schon vorgeschrieben trägt: Man muss sich ihr hingeben.

**Aufgrund der Mehrdeutigkeit des Wortes ‚abito‘ im Italienischen würde ich stattdessen ‚habitus‘ als Übersetzung vorschlagen.

das Ritual veralbern, und der Aufruf entsteht lediglich aus der Verlockung (ein Wort, das im semantischen Spektrum von ‚richiamo‘ aufzufinden ist), Andreas triviale Selbstopferung zugunsten einer Frau mit zu verfolgen. Er benötigt ein Publikum, weil der ‚richiamo‘ einer Opfertradierung und die Teilnahme daran ihm den Ruf der Überlegenheit verleihen können, wodurch er eben nicht Opfer, sondern Eroberer der *femme fatale* werden kann. Die ironische Verkündigung Francescas macht den Leser darauf aufmerksam, dass sich keine Tragödie, sondern eher eine Komödie abspielen wird. Von dieser jedoch merkt Andrea – der sich in dem ‚artificio‘ der Auf- und Verführung verliert – nichts. Der Pracht seines Rituals entzieht sich auch der Erzähler nicht, der durch die interne Fokalisierung das Auftreten Elenas beim Gastmahl als „cerimonia“ (ebd., S. 42) / „Zeremonie“ (GDA, *Lust*, S. 53) und „ascensione“ (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 43)²⁸⁷ beschreibt. Auch das angekündigte Treffen scheint schicksalhaft, weil beide Namen nicht zufällig – dahinter verbirgt sich Francescas Kalkül – nacheinander vom Türsteher vorgelesen werden. Bereits beim Bestaunen der großen und graziösen Figur, die er zunächst nur von hinten sieht, mit einer „acconciatura tempestata di diamanti“ (ebd., S. 41) / „Frisur, in der Diamanten blitzten“ (GDA, *Lust*, S. 53), (v-)erkennt Andrea sofort das von ihm gesuchte Ideal, von dem zuvor berichtet worden ist, er habe noch kein klares Bild davon gehabt:

- Io vi ho certo veduta, un'altra volta; non so più dove, non so più quando, ma vi ho certo veduta – diceva Andrea Sperelli alla duchessa, ritto in piedi d'innanzi a lei. – Su per le scale, mentre vi guardavo salire, nel fondo della mia memoria si risvegliava un ricordo indistinto, qualche cosa che prendeva forma seguendo il ritmo di quel vostro salire, come un'immagine nascente da un'aria di musica ... Non sono giunto ad aver limpido il ricordo; ma, quando vi siete voltata, ho sentito che il vostro profilo aveva una non dubbia rispondenza con quella immagine. Non poteva essere una divinazione; era dunque un oscuro fenomeno della memoria. Io vi ho certo veduta un'altra volta. Chi sa! Forse in un sogno, forse in una creazione d'arte, forse anche in un diverso mondo, in una esistenza anteriore ... (Ebd., S. 44)²⁸⁸

Küpper erkennt in dieser Textstelle eine Metaphysik der Liebe im Sinne Platons Androgynentheorie.²⁸⁹ Zweifellos ist diese vorhanden, sie muss aber nicht unbedingt als ausschlaggebend für die theatralische Darstellung der Liebe als Erlösung verstanden werden. Diese möchte ich hervorheben. Dass Elena in Bezug auf das Idealbild zu lesen ist, findet nicht zuletzt eine Bestätigung in folgender Aussage:

²⁸⁷ In GDA, *Lust* wird ‚ascensione‘ lediglich mit „Gang“ (ebd., S. 53) übersetzt. Die wörtliche Übersetzung wäre ‚Aufstieg‘, aber ‚ascensione‘ im Italienischen wird nur im religiösen Sinn für Christi und Marias Himmelfahrt benutzt.

²⁸⁸ Übersetzung: „- Ich habe Sie sicher schon einmal gesehen, ich weiß nicht mehr wo, ich weiß nicht mehr wann, aber ich habe Sie sicher schon gesehen, sagte Andrea Sperelli zur Duchessa, die vor ihm stand. - Als ich Sie die Treppe hinaufsteigen sah, erwachte tief in meinem Gedächtnis eine unbestimmte Erinnerung, etwas, das im Rhythmus ihrer Schritte Gestalt annahm wie ein Bild, das aus einer Melodie entsteht ... Ich konnte die Erinnerung nicht klar sehen, aber als Sie sich dann umdrehten, habe ich gefühlt, daß Ihr Profil ohne Zweifel jenem Bild entsprach. Es konnte keine Vorahnung sein, es war viel eher eine etwas verschwommene Erinnerung. Ich habe Sie sicher schon einmal gesehen. Wer weiß! Vielleicht in einem Traum, in einem Kunstwerk, vielleicht auch in einer anderen Welt, in einem früheren Leben ...“ (Ebd., S. 56 f.)

²⁸⁹ Vgl. Küpper, in *Poetica Band 29*, S. 204 f.

[I]a sua bellezza aveva ora un'espressione di sovrana idealità, che meglio splendeva in mezzo alle altre dame accese in volto dalla danza, eccitate, troppo mobili, un po' convulse. (Ebd., S. 77)²⁹⁰

In Bezug auf die Suche Andreas nach einem Ideal – und auf sein Bedürfnis, ein Bild zu finden – wurde eine Parallele zu Religion und Theater gezogen: Genauso wie in einem Drehbuch ist die Geschichte Andreas schon von seiner familiären Tradition geschrieben worden und was ihm als Möglichkeit offenbleibt ist, seiner Erlösung ein Gesicht zu geben bzw. die Schauspielerin zu finden, die die Rolle der Erlösung inszeniert und das in Andreas Gedanken noch unklare Bild mit ihrem eigenen Gesicht und ihrer Attitüde belebt. Dass Andrea von ‚imagine‘ beim Erblicken Elenas spricht, scheint mir logischerweise auf die Suche nach einem Bild für seine Erlösung zurückzuführen. Dieses Bild sieht er in Elena verkörpert. Das Bedürfnis, einem Erlösungsbild anthropomorphe Züge zu verleihen und es wiederum als Objekt zu verehren, erinnert deutlich an den schon analysierten Idolatrie-Diskurs der Moderne. Andrea befriedigt es allerdings nicht mit der götzendienerischen Verehrung von Kunstgebilden, sondern muss die enigmatischen, anthropologischen Attribute der Kunst in der Frau verkörpert sehen, um das Enigma der Weiblichkeit als direkte Erfahrung erleben zu können. Dieses fesselt den nach dem Ideal suchenden Ästhet und bringt ihn zu einer kontemplativen und religiösen Haltung gegenüber dem Kunstgebilde, die schon mehrmals als götzendienerische Leidenschaft und Verehrung definiert worden ist. Diese jedoch wird zum Hindernis der kreativen Schöpfung. Das Enigma bleibt für ihn lediglich eine gefährvolle Lebenserfahrung, die er durch das Duell tatsächlich erlebt, allerdings als Erfahrung der *vanitas*.²⁹¹

Die Suche nach dem Enigma in der Frau wird in der Aussage Andreas ersichtlich, dass er das nach Goethes Faust benannte „Eterno feminino“ (ebd., S. 56)/ „ewig Weibliche“ (GDA, *Lust*, S. 72) suche, nämlich das, was die Myrte in ihrer Symbolik enthält: Leben und Tod. Das Problem oder die Perversion ist, dass er die Zeichen der Vergeblichkeit dieser Erfahrung nicht als solche wahrnimmt. Das Besitzen – auch im sexuellen Akt – der idealen Frau ist für ihn die einzige mögliche Annäherung an die Erfahrung des Enigmas. Diese Erfahrung wird allerdings

²⁹⁰ Übersetzung: „Ihre Schönheit hatte einen Ausdruck höchster Vollkommenheit*, der alle anderen unruhigen, zu munteren und ein wenig krampfhaften Damen mit ihren vom Tanze geröteten Gesichtern überstrahlte.“ (GDA, *Lust*, S. 99)

*In der italienischen Originalfassung steht: ‚einen Ausdruck souveräner Idealität‘. Diskutieren könnte man darüber, inwiefern die Schönheit einer Frau ideelle Eigenschaften verkörpern kann, wenn das Ideal schlechthin unerreichbar ist. Dieser unrealistische Einschlag in der Beschreibung Elenas Schönheit begründet sich in der internen Fokalisierung der Erzählung, die Andreas Wahrnehmung wiedergibt. Die Anwendung des Adjektivs ‚souverän‘ macht deutlich, dass sie für Andrea eine Auserwählte ist und dass sie in ihrem Auserwähltsein sicher handelt. Dementsprechend scheint sie für einen Überlegenen geeignet: Beide sind imstande, sich über die anderen zu erheben bzw. sich als den anderen überlegen zu inszenieren.

²⁹¹ Andreas für den Ästhetizismus typischer Versuch der Übertragung der Kunst auf das Leben ist zum Scheitern verurteilt, während derjenige des Autors, aus dem Leben ein lebendig wirkendes Kunstwerk zu schaffen, mehr oder weniger implizit gegenübergestellt wird: Andrea fehlt die schöpferisch-künstlerische Fähigkeit dazu.

ein Teufelskreis, der das Verständnis des Mysteriösen verhindert und ihn stattdessen in seinen Bann zwingt, in dem er gefangen bleibt. Obwohl er immer mit dem Unproduktiven und mit dem Sterilen dieses Erlebnisses konfrontiert wird, nimmt er es nicht als solches wahr und bemerkt nicht, dass das einzige ihm zugängliche Kunstwerk lediglich die Transponierung der Verführung der Frau und des Liebesaktes in eine ritualisierte Aufführung des *Piacere* ist. Die gleichzeitig abergläubischen und katholischen Züge dieses Verfahrens sind dem Helden als Eigenschaften bewusst und werden in der Beschreibung des *palazzo Zuccari* – fast ausschließlich die Bühne des sexuellen Akts – von Andrea selbst betont:

[t]ra l'obelisco della Trinità e la colonna della Concezione è sospeso *ex voto* il mio cuore cattolico e pagano. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 50)²⁹²

Nicht nur die Verführung der Frau beim Gastmahl ist als theatralische Darstellung mit religiösen Zügen zu verstehen (vgl. ebd., S. 47 und GDA, *Lust*, S. 60); v. a. enthält der sexuelle Akt rituelle, katholische und heidnische Eigenschaften, die im Rahmen des Paradigmas der Frau als Erlösung und Enigma zu verstehen sind. Die Trivialität der Opferdarstellung beim Gastmahl verliert im sexuellen Akt ihre komödienhaften Züge und wird zu einer ernsthaften Praxis, die emblematisch „spiritualizzazione“ del gaudio carnale“/ (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 90)/ „Vergeistigung“ der Sinneslust“ (GDA, *Lust*, S. 118) genannt wird. Föcking sieht zurecht in der Anwendung der mystischen Sprache für die Abbildung der irdischen Liebe nicht die Reduzierung der Körperlichkeit, sondern er erkennt darin eine Art Ausweg zur Aufhebung der im 20. Jahrhundert typischen Abwertung des Eros.²⁹³ Ich betrachte hingegen dasselbe Verfahren als logische Konsequenz der (V-)Erkennung des lebendigen Erlösungsbildes an der Frau, die nun

²⁹² Übersetzung: „[...] Zwischen dem Obelisk der Piazza della Trinità und der Mariensäule schwanken mein katholisches und mein heidnisches Herz hin und her“ (Ebd., S. 64)

²⁹³ Vgl. Föcking, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift n. F.* 41 und insbesondere das Unterkapitel 4: „Der Kuß der Madonna und die Sakralisierung der Liebe“, S. 198-201. Mazzarella liest hingegen in der mystischen Sprache für die Schilderung des sexuellen Akts eine tatsächliche Spiritualisierung des Eros, die aus der Körperlichkeit etwas Immaterielles macht (vgl. Mazzarella, S. 23). Das Oxymoron der Spiritualisierung der Körperlichkeit ist meiner Meinung nach lediglich Ergebnis einer Selbsttäuschung des Helden, die seine zu Perversion gewordene Erziehung enthüllt. Ähnlich wie Föcking schreibt Goudet, dass der Autor mit der Vergeistigung des sexuellen Akts auf keinen Fall die Körperlichkeit negiert oder reduziert, sondern sie paradoxerweise affirmiert. Außerdem fügt Goudet hinzu, dass in den Beschreibungen des Autors der ritualisierten Körperlichkeit zwischen Andrea und Elena seine Abgrenzung von der Erfahrung des *Il Piacere* zu spüren ist (vgl. Goudet, S. 38). Goudet spezifiziert nicht, inwiefern das Unbehagen D'Annunzios zur Sprache kommt und behauptet lediglich, dass der Autor diese Erfahrung nicht einfach verdammen kann, weil sie zum Teil auch seine eigene Erfahrung gewesen ist (vgl. ebd., S. 40). Ich teile Goudets These bezüglich D'Annunzios Unbehagen und werde mich in meiner Lektüre darauf fokussieren, dies zu zeigen. Oliva definiert in seiner bereits zitierten Studie die Sakralisierung des sexuellen Akts als zwiespältig, weil sie laut ihm einerseits den Wert des Körpers steigert, aber andererseits auch die Schwierigkeit darstellt, die Sexualität als solche zu akzeptieren und das Bedürfnis des Autors darstellt, sie zu sublimieren. Außerdem fügt Oliva hinzu, dass das Verfahren der Sakralisierung des sexuellen Aktes dazu beiträgt, den verbotenen Charakter der Grenzüberschreitung hervorzuheben (vgl. Oliva, S. 177). Stefano Jacomuzzi schreibt auch in seinem Beitrag „D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale“, in Emilio Mariano (Hrsg.), *Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 Settembre 1973*, il Saggiatore, Milano: 1976, über die Wichtigkeit des Rituals und der Sakralisierung der Körperlichkeit, die er beide als Tendenzen der literarischen Dekadenz liest, sich dem Kult als Offenbarung symbolischer Inhalte auch im Bereich der Kunst, der Liebe und des Unbewussten zu bedienen (vgl. Jacomuzzi, in ebd., S. 198- 218).

mit einem seiner jenseitigen Bedeutung entleerten Ritual gefeiert wird, dessen Pracht in der Aufführung jedoch unberührt bleibt. Der *palazzo Zuccari* mit seinen als Reliquien verehrten Dingen als Versprechen auf eine Erlösung wird ja vom Autor selbst als Heiligtum beschrieben und Elena stellt nun das Versprechen der Dinge bzw. die Verkörperung des Glaubens (also der Schönheit) als Ideal dar. Gerade diese Verkörperung im Diesseits enthält den entscheidenden und gefährlichen Unterschied zum religiösen Ritual: Das Abendmahl als Wiederholung des Mysteriums der Tötung und Auferstehung Christi entspricht der grundsätzlichen synekdochischen Struktur der Kirche. So nimmt man durch das Abendmahl zwar an der Wiederholung der Erlösung teil, aber diese letzte dient nun als Vorfreude auf eine künftige, im Jenseits stattfindende Erlösung. Der Einverleibung von bzw. der Vereinigung Andreas mit Elena als der personifizierten Erlösung durch den sexuellen Akt fehlt hingegen die Jenseitigkeit:

[I]a passione li avvolse, e li fece incuranti di tutto ciò che per ambedue non fosse un godimento immediato. Ambedue, mirabilmente formati nello spirito e nel corpo all'esercizio di tutti i più alti e rari dilette, ricercavano senza tregua il Sommo, l'Insuperabile, Inarrivabile; e giungevano così oltre, che talvolta una oscura inquietudine li prendeva pur nel colmo dell'oblio, quasi una voce d'ammonimento salisse dal fondo dell'esser loro ad avvertirli d'un ignoto castigo, d'un termine prossimo. [...] Talvolta, l'anima, sotto l'influsso dei desiderii, per un singolar fenomeno d'allucinazione produceva l'immagine ingannevole d'una esistenza più larga, più libera, più forte, „oltrapiacente“; ed essi vi s'immergevano, vi godevano, vi respiravano come in una loro atmosfera natale. Le finezze e le delicatezze del sentimento e dell'immaginazione succedevano agli eccessi della sensualità. Ambedue non avevano alcun ritegno alle mutue prodigalità della carne e dello spirito. Provavano una gioia indicibile a lacerare tutti i veli, a palesare tutti i segreti, a violare tutti i misteri, a possedersi fin nel profondo, a penetrarsi, a mescolarsi, a comporre un essere solo. (Ebd., S. 87 f.)²⁹⁴

Die sowohl körperliche als auch geistige Affinität täuscht beide Protagonisten. Die Vereinigung der beiden Ebenen generiert eine Art Sublimierung, die als Überschreitung der diesseitigen Schwelle wahrgenommen wird. Sie glauben, etwas „oltrapiacente“ zu erleben, bzw. etwas, das außerhalb des *Piacere* zu verorten ist. Die von ihnen nur gedämpft gehörte, mahnende Stimme

²⁹⁴ Übersetzung: „Die Leidenschaft riß sie fort und machte sie gleichgültig gegenüber allem, was ihnen nicht unmittelbaren Genuß verschaffte. Beide waren geistig und körperlich für die herrlichsten, auserlesensten Freuden geschaffen und suchten ohne Unterlaß das Höchste, das Unübertreffliche, das Unerreichbare; sie steigerten sich derart ins Unermeßliche, daß zuweilen, selbst in der tiefsten Vergessenheit, eine dunkle Unruhe über sie kam, als erhebe sich in ihrem Innern eine mahnende Stimme, die sie vor einer unbekannten Strafe, einem nahen Ende warnte. [...] Das Verlangen löste zuweilen eine eigentümliche Halluzination aus,* die ihnen ein noch reicheres, freies, volleres Leben des „Übergenusses“ vorspiegelte, und sie versenkten sich ganz in dieses Leben, genossen es, atmeten darin wie ein einem ureigenen Element. Und nach dem Sinnestaumel erfüllte sie die Zartheit ihrer Gefühle und Vorstellungen. Sie schenkten sich Körper und Geist ohne jede Zurückhaltung. Es bereitete ihnen unaussprechliches Vergnügen, alle Schleier zu zerreißen, alle Geheimnisse zu offenbaren und alle Grenzen zu durchbrechen, sich bis ins letzte zu besitzen, zu durchdringen, zu verschmelzen und eins zu werden.“ (GDA, *Lust*, S. 113 f.)

*Die Übersetzung sollte in Anlehnung an die italienische Originalfassung lauten: „Zuweilen schöpfte die Seele unter der Wirkung des Verlangens und aufgrund eines Halluzinationsphänomens ein trügerisches Bild“.

wird lediglich als Zeichen der Erreichung des Unüberwindbaren durch den Beischlaf wahrgenommen und eben nicht als Warnung, dass diese Erfahrung nicht über die Grenze des *Piacere* und der *vanitas* hinausgeht.

Elena wird Andrea und Rom für zwei Jahre verlassen, um schließlich, verheiratet mit einem anderen Mann, zurückzukehren. Ohne sie verliert *Il Piacere* den jenseitigen Anschein und die von Elena auf den Helden ausgeübte Macht der Vereinigung der Wünsche, Empfindungen und Ideale geht verloren. Wie schon bezüglich des Duells gezeigt worden ist, wird Andrea sich in seiner eigenen Perversion, also in der Erhöhung des Nebensächlichen zum Hauptsächlichen verlieren und sich der Erfahrung des Todes hingeben, um u. a. selbst das Enigma des Todes erfahren zu dürfen. Auch diese Erfahrung ist eine Täuschung: Er erlebt mit dem Tod nur das Spiel seiner eigenen *vanitas*, ohne dieses zu erkennen. Das Fehlen des Ideals bzw. die Abreise Elenas aus Rom bringt ihn zur Zerrüttung. Diese kompensiert er mit immer neuen Geliebten, bzw. mit der bekannten Praxis der Annäherung an das Ideal durch die Einbildungskraft, welche allerdings eine Täuschung sich selbst und den Frauen gegenüber darstellt. Wenngleich einerseits dieses Verfahren einem traditionellen Verständnis der Religion nähersteht, in dem man sich der Erlösung als Ideal annähern kann, entlarvt sich diese Praxis als Korruption, weil er eine Frau zum Idol gemacht hat, die alles andere als ideales Verhalten zeigen wird. Dies führt dazu, dass der Held glaubt, sich durch die Einbildungskraft und durch den sexuellen Akt einem Ideal anzunähern. Er erreicht jedoch das Gegenteil davon und entwickelt eine Perversion, die er bis zum Ende des Romans, bzw. seiner Erfahrung durchleben wird. Sie ist unverzichtbar für den Anschein des ‚oltrapiacente‘ in *Il Piacere*.

Ciascuno di questi amori portò a lui una degradazione novella; ciascuno l'inebriò d'una cattiva ebrezza, senza appagarlo; ciascuno gli insegnò una qualche particolarità e sottilità del vizio a lui ancora ignota. Egli aveva in sé i germi di tutte le infezioni. Corrompendosi, corrompeva. La frode gli invase l'anima, come d'una qualche materia viscida e fredda che ogni giorno divenisse più tenace. Il perversimento de' sensi gli faceva ricercare e rilevare nelle sue amanti quel ch'era in loro men nobile e men puro. Una bassa curiosità lo spingeva a scegliere le donne che avevan peggior fama; un crudel gusto di contaminazione lo spingeva a sedurre le donne che avean fama migliore. Fra le braccia dell'una egli si ricordava d'una carezza dell'altra, d'un modo di voluttà appreso dall'altra. Talvolta (e fu, in ispecie, quando la notizia delle seconde nozze di Elena Muti gli riaprì per qualche tempo la ferita) piacevasi di sovrapporre alla nudità presente la evocata nudità di Elena e di servirsi della forma reale come d'un appoggio sul quale godere la forma ideale. Nutriva l'immagine con uno sforzo intenso, finché l'immaginazione giungeva a possedere l'ombra quasi creata. (Ebd., S. 107 f.)²⁹⁵

²⁹⁵ Übersetzung: „Jedes dieser Liebesabenteuer entwürdigte ihn aufs neue. Jedes berauschte ihn mit einer gemeinen Trunkenheit, ohne ihn nicht zu erfüllen, jedes lehrte ihn eine neue, besonders raffinierte Seite des Lasters, die ihm bisher unbekannt war. Er trug die Keime aller Ansteckung in sich. Sich selbst verderbend, verdarb er. Seine perversierten Sinne entdeckten und betonten in den Geliebten die unedelsten, unreinsten Züge. Eine niedrige Neugierde trieb ihn dazu, die Frauen mit dem schlechtesten Ruf auszuwählen: eine grausame Lust, andere zu verderben, trieb ihn dazu, die Frauen mit dem besten Ruf zu verführen. In den Armen der einen erinnerte er sich an die Liebkosungen der andern, an den Sinnengenuß, den ihm eine andere verschafft hatte. Zuweilen (besonders, nachdem die

Diese Praxis enthält ein dem Fetischismus der Religion ähnliches Verhalten, weil die Frau ein Mittel für die Einbildungskraft und für die Annäherung an das Ideal ist. Da dieses Ideal jedoch an eine Perversion gekoppelt ist, hindert ihn die Suche nach der Annäherung an ein Ideal an der Erhöhung und führt stattdessen, der zu überwindenden Dekadenz entsprechend, zum weiteren (Ver-)Fall.

Tod als Lebenserfahrung: Die Genesung als Intermezzo

LA CONVALESCENZA è una purificazione e un rinascimento. Non mai il senso della vita è soave come dopo l'angoscia del male; e non mai l'anima umana più inclina alla bontà e alla fede come dopo aver guardato negli abissi della morte. [...] Comprende egli [sc. Andrea Sperelli] che la sua vita reale è quella, dirò così, non vissuta da lui; è il complesso delle sensazioni involontarie, spontanee, inconscienti, istintive; è l'attività armoniosa e misteriosa della vegetazione animale; è l'impercettibile sviluppo di tutte le metamorfosi e di tutte le rinnovellazioni. [...] Dopo la mortale ferita, dopo una specie di lunga e lenta agonia, Andrea Sperelli ora a poco a poco rinasceva, quasi con un altro corpo e con un altro spirito, come un uomo nuovo [...]. Parevagli d'essere entrato in una forma più elementare. (Ebd., S. 131; Hervorhebung im Original)²⁹⁶

Die Genesung von der Krankheit ist nicht nur ein Topos der Dekadenz; vielmehr braucht der literarische Topos einen räumlichen *hortus conclusus*, in dem die Krankheit, die überwunden werden muss, als Voraussetzung für den Prozess des Gesundwerdens gesehen werden kann. Die Genesung ist nun genauso wie die Abgrenzung des Künstlers der Dekadenz von der Masse kein Standpunkt, sondern ein zyklischer Prozess. Der Ort der Krankheit und derjenige der Masse sind das Außerhalb der Gesellschaft, aber wenn man beide aus der Perspektive sowohl einer sozialen als auch einer biologischen Entwicklung betrachtet, so handelt es sich um Schritte, die es hinter sich zu bringen gilt. Die Masse muss Volk werden und der Kranke muss

Nachricht von Elena Mutis Wiederverheiratung seine Wunde wieder aufgerissen hatte) stellte er sich im entblößten Körper, den er vor sich hatte, Elenas Nacktheit vor und versuchte, in dieser wirklichen Gestalt die Gestalt seiner Phantasie* zu genießen. Er stellte sich dieses Bild so intensiv vor, daß seine Vorstellung fast zur Wirklichkeit wurde.**“ (Ebd., S. 140 f.)

*In der italienischen Originalfassung steht: „er bediente sich der reellen Gestalt, um die ideelle genießen zu können“.

**Den letzten Satz würde ich der italienischen Originalfassung entsprechend wie folgt übersetzen: „Er fütterte dieses Bild mit einer derart starken Anstrengung, solange die Einbildungskraft den fast von ihm geschöpften Schätzen besitzen konnte.“

²⁹⁶ Übersetzung: „Die Zeit der Genesung ist Reinigung und Wiedergeburt. Nie ist das Gefühl zu leben süßer als nach dem Leiden einer Krankheit, und nie ist die menschliche Seele offener für Güte und Glauben als nach einem Blick in die Abgründe des Todes. [...] Er [sc. Andrea Sperelli] versteht, daß sein wirkliches Leben gleichsam ungelebt ist*: die Gesamtheit unwillkürlicher, spontaner, unbewußter, instinktiver Empfindungen, das harmonische und geheimnisvolle Wirken der animalischen Lebenskraft, der unmerkliche Ablauf aller Metamorphosen und Erneuerungen. [...] Nach seiner Verletzung, schon im Tod,** nach einer Art langer und langsamer Agonie, kehrte Andrea Sperelli allmählich wieder ins Leben zurück, sozusagen mit einem anderen Körper und mit einer anderen Seele, wie ein neuer Mensch [...]. Er hatte das Gefühl eine elementarere Form angenommen zu haben.“ (Ebd., S. 173 f.)

*In der italienischen Originalfassung steht: „dass sein wirkliches Leben das ist, was nicht eigentlich von ihm bewusst gelebt wird“.

**In der italienischen Originalfassung steht: „nach seiner tödlichen Verletzung“.

heilen, bevor beide überhaupt in die Gesellschaft eintreten dürfen. Die Rolle des Künstlers enthält diesbezüglich eine Besonderheit oder eben ein Paradox, weil die Krankheit als Zugang zum Unbewussten und als Grund für seine Alterität gilt. Zugespitzt kann man sagen, dass der Überlegene das Krankhafte und das Irrationale genauso wie die Masse braucht, welche nicht zuletzt oft als spukendes Phantasma in den Schriften der Abgegrenzten wiederauftaucht. Darüber hinaus sind sowohl die Krankheit als auch die Masse Konzepte, die erst im Medium des Schreibens ästhetisiert und zum Vorteil des Einzelnen handhabbar werden. Die Krankheit ist nun nicht von vorneherein der Ort des Anderen; vielmehr muss sie zuallererst vom abgegrenzten Künstler selbst einverleibt und überwunden werden, damit er sie überhaupt dem oder den anderen zuschreiben kann. Gleichzeitig muss er sich dank seiner Heilung als Überlegenem darstellen, der imstande ist, das Krankhafte des Anderen und insbesondere der Masse zu heilen. Barbara Spackman beschreibt die Genesung als

[...] a space in-between, a hazy yet paradoxically crystal-clear state between sickness and health. Introduced as a third term in the rhetoric of sickness and health, convalescence becomes the vehicle for a series of in-between states.²⁹⁷

Die Genesung als Intermezzo verbildlicht ihre Verortung performativ als den Zustand zwischen Gesundheit und Krankheit, als Abgrenzungsort vom Krankhaften der Masse und als Weg zur Überlegenheit des stolzen Künstlers. Auch D'Annunzio positioniert sich in diesem Intermezzo: Er macht sich auf den Weg zum stolzen Künstler in Abgrenzung von der Menge und schreibt das Krankhafte Andrea zu, der wiederum eine kleine Genese erlebt. Diese ist allerdings dazu verurteilt, nur ein formales Intermezzo zu bleiben. Die Genesung Andreas nimmt tatsächlich den größten Teil des zweiten Buchs ein und damit die Hälfte des aus vier Büchern bestehenden Romans. Allerdings enthält dieses Intermezzo keine dauernde Heilung, sondern wieder ein ähnliches Spiel wie dasjenige der Überlegenheit: formell, jedoch von Inhalt und Bedeutung entleert. Oder anders gesagt: Nach der Heilung (ver-)fällt Andrea genau wieder in jenes Muster, von dem er sich zuvor abzugrenzen versuchte. Innerhalb der Krankheit und der Genesung kreuzen sich wieder die Wege des Autors und des Helden, jedoch enthält die Schnittstelle keine bloße Übertragung des Lebens auf die Kunst, sondern die Stelle, an der die Abzweigung zwischen Stolz (D'Annunzio) und Eitelkeit (Andrea) beginnt. In der *Revue hebdomadaire* schreibt D'Annunzio bezüglich seines Lebens in Rom:

[I]e succès fut rapide et étendu. Mon nom courait sur toutes les bouches. Tout le monde me recherchait, m'encensait, me divinisait. Les femmes surtout s'émurent. Et alors je connus un péril extrême. La louange m'enivra.

Je me jetai dans la vie éperdument, avide de plaisirs, avec toute l'ardeur de ma jeunesse. Toutes les portes s'ouvrirent devant moi j'allai de triomphe en triomphe, sans jamais regarder en arrière. Et je commis faute sur faute, je longeai mille précipices. Une sorte de

²⁹⁷ Spackman, S. 42.

démence aphrodisiaque s'était emparée de moi. [...] Finalement, la douleur m'a apporté une lumière nouvelle. C'est de la douleur que me sont venues toutes les révélations. Comme il était juste, je commençai à payer mes erreurs, mes désordres, mes excès je commençai à souffrir avec la même intensité que j'avais mise à jouir. La douleur a fait de moi un homme nouveau - *rursus homo est*.²⁹⁸

Hier beschreibt D'Annunzio sein mondänes Leben als ‚aphrodisische Dementia‘, die ihn vollständig übermannt, und interessanterweise schreibt er genau diese Dementia bzw. Perversion seinem Helden Andrea Sperelli zu. Diese Beschreibung erinnert deutlich an die von mir bereits ausführlich analysierte Wettlauf-Szene, die Andrea zum Duell führen wird, in dem er nicht nur wörtlich und metaphorisch, sondern auch körperlich zu Boden (ver-)fällt. Das Wort ‚Dementia‘ ist von D'Annunzio keineswegs zufällig gewählt: Hiermit ist normalerweise das Verfallen des intellektuellen bzw. psychischen Vermögens gemeint, was eine Schädigung des synthetischen Denkens zur Folge hat. Einerseits entspricht das Verfahren des Verfallens buchstäblich der literarischen Dekadenz (*decadere*), wie auch die Dementia dem Bereich des Krankhaften zuzuordnen ist. Beide tragen also die Abgrenzung vom Gesellschaftskörper in sich und müssen andererseits überwunden werden. Um sich vor dem Verfall zu retten, reicht die Abgrenzung in einem *hortus conclusus* für die Genesung jedoch nicht, vielmehr wird das Verfallen selbst durch das kritische Schreiben gewürdigt. Der Akt des Schreibens (Abtrennung vom Krankhaften und Kritik) verhindert nun den weiteren Verfall (Krise) des Autors, der durch sein kritisches Bewusst-Werden die Gründe für die Dementia analysiert²⁹⁹ und diese quasi um den Helden wickelt, um eine kathartische Funktion zu erzielen: die Überwindung der Krise bzw. der Dementia und nun die Heilung. Die Wege des Autors und des Helden überkreuzen sich nun im Zeichen der von einer ‚weiblichen Masse‘ verursachten Dementia, allerdings spielt diese letzte für den Weg des Autors und des Helden eine gegensätzliche Rolle: Der erste nutzt das Schreiben zur Rettung aus dem Zustand der Dementia – (Re-)Aktion –, lässt jedoch den Helden im Schreiben aufgrund ebendieser Dementia – (Re-)Aktivismus – verfallen. Das Paradox der Dekadenz scheint mir nur das folgende zu sein: Der Künstler grenzt sich von der Masse und von der Dementia ab, die beide als Verfall gelten, braucht jedoch erstere für seinen Ruhm und die zweite für seine Überlegenheit. Spackman schreibt hierzu im ersten Kapitel (*The Island of Normalcy*) ihres bereits zitierten Werks:

²⁹⁸ *La revue hebdomadaire*, S. 602-604.

²⁹⁹ Giorgio Petrocchi widmet in seiner Arbeit, *Poesia e Tecnica Narrativa*, Ugo Mursia & C., Milano: 1965, dem Roman *Il Piacere* ein Unterkapitel, das den Titel „D'Annunzio e la tecnica del ‚Piacere‘“ trägt (ebd., S. 87-101). Der Verfasser erklärt die introspektive Analyse als Verfahren, das den Roman hätte prägen sollen. Jedoch wirft er dem Autor vor, dass er seinem Vorhaben untreu ist und sich hingegen im Vergnügen des Schreibens verliert. (vgl. ebd., S. 91). Wie ich bereits gezeigt habe, sind Vergnügen am Schreiben und kritische Analyse des Ästhetizismus in ihrer Korruptheit nicht unvereinbar. Die Lust am Schreiben und die Aufmerksamkeit D'Annunzios in der Wort- und Begriffswahl sind seinem ästhetisch-politischen Programm entsprechend als Versuch zu lesen, den Roman als Gelöbnis und als lebendigen Organismus darzustellen.

Decadents are decadent not because they depict illness and decay but because they do not recognize the existence of health, of the social sphere that would reunite the alienated writer to the progressive forces of history. Sickness, then, is a reactionary mode of insertion into the class struggle; sickness, writes Lukács, produces a complete overturning of values.³⁰⁰

Im Folgenden möchte ich mich von dieser Argumentation leicht entfernen. Die Verweigerung der Anerkennung von Gesundheit als Möglichkeit zur Reintegration in die Gesellschaft mag für den französischen Symbolismus gelten, trifft jedoch nicht auf D'Annunzio zu, der im Gegenteil versucht, die Dekadenz mit einer bestimmten Form des Vitalismus zu überwinden. Wenn einerseits die Lust am Schreiben bzw. am Beschreiben des Verfalls gut ins Programm der Dekadenz passt, scheinen mir *Il Piacere* und die darauffolgenden Darstellungen von Krankheitsfällen (*L'Innocente*, *Giovanni Episcopo* und *Trionfo della morte*) keine Apologien der Krankheit an sich zu sein, sondern gelten als Etappe der Überwindung der Dementia durch Abgrenzungsmodelle. Schreiben ist Teil der Genesung, aus der – wie D'Annunzio in der *Revue hebdomadaire* betont – ein *rursus homo* entsteht. Wichtig scheint mir, dass die Darstellung der Dementia und des Verfalls seiner Helden einerseits dem Programm der Dekadenz entsprechen, andererseits wird jedoch versucht, mithilfe den für die Dekadenz relevanten Themen die Dekadenz bzw. das *decadere* zu überwinden. D'Annunzio schildert und analysiert nicht nur den *modus agendi* des Verfallenden, wie es der Dekadenz entspricht, sondern er setzt seine Helden in Bewegung bzw. schickt sie auf die Suche nach einem Ausweg, welcher sich jedoch als falsch herausstellen wird. All seine Helden tragen eine Art Entwicklungsstreben in sich, welches allerdings zum Scheitern verurteilt ist, weil sie im Sinne des (Re-)Aktivismus genau das widerspiegeln, von dem sie sich eigentlich abgrenzen. Den Verfall, die Krankheit oder die Perversion lebendig darzustellen ist Folge des vitalistischen Programms des Autors, aus einer lebendigen Wortmasse einen lebendigen, höherrangigen Organismus zu formen. Dieses Programm lässt sich nicht zuletzt politisch lesen.

Spackman verbindet die Szene der Genesung Andreas mit Baudelaires *Le peintre de la vie moderne* und Edgar Allan Poes *The Man of the Crowd*. Anhand dieser Folien beschreibt sie das spürbare Phantasma einer Menge in der Landschaft, v. a. jedoch in der Beschreibung des Meeres.³⁰¹ Einerseits betont sie, dass der Grund des Ausschlusses der Masse in dieser Szene nicht einfach die Unvereinbarkeit der Masse mit der künstlerischen Schöpfung sein kann, weil sie eben eine nicht zu unterschätzende Rolle im Roman *Il Fuoco* spielt.³⁰² Andererseits schließt sie

³⁰⁰ Spackman, S. 6.

³⁰¹ Vgl. Spackman, *The Liquidation of the Crowd*, S. 42-58, insbesondere S. 51-53.

³⁰² Hier sei auf einen Gedanken des Protagonisten Stelio Effrena hingewiesen, der die Analogie zwischen dem Dichten in Abwesenheit der Masse und der Rede an die Masse thematisiert (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 238 und GDA, *Das Feuer*, Vincenzo Orlando (Hrsg.), Matthes&Seitz, München: 1988. Übersetzt aus dem Italienischen von Maria Gagliardi (1900) und umgearbeitet von Gianni Selvani, S. 123-125). Ausführlich darüber in Kapitel 4.1.4 dieser Arbeit.

jedoch die Möglichkeit einer konsequenten und widerspruchslosen Entwicklung im Verhältnis Künstler-Masse anhand der Werke D'Annunzios aus, die ich hingegen zu zeigen anstrebe. Laut Spackman wird der Grund des Ausschlusses der Masse aus *Il Piacere* klar, wenn man D'Annunzio mit Baudelaire liest, in dessen Vergleich das Gespenst einer Menge spukt, die ihre Menschlichkeit verloren hat:

D'Annunzio's sea, like Baudelaire's crowd, is a reservoir of electricity that acts upon and illuminates the subject who will record these jolts as poems or sketches. This electrical current passes from Poe through Baudelaire to D'Annunzio, welding together their descriptions of convalescence. But Baudelaire acts as a conductor in yet another sense, for the „continuous tides of population“ and „tumultuous sea of human heads“ which appear in „The Man of the Crowd“ have, through Baudelaire's mediation, become simply tides and sea. The crowd is banished from the D'Annunzian scene of convalescence in order to place an electrified intellect at center stage. The fevers and congestion that afflict the convalescent and sharpen his consciousness turn sight into vision. The crowd is still necessary in Baudelaire's text as the object of that vision, as the locus of the *non-moi*. D'Annunzio goes one step further: he internalizes that pathology so that observer and observed are truly one; it is the multiplicity of the self, the *non-moi* within the *moi*, which is observed. While Baudelaire's convalescent is „un miroir aussi immense que cette foule“ [„a mirror as immense as this crowd“], D'Annunzio's convalescent sees himself mirrored in the immensity of the sea.³⁰³

Eine Lektüre D'Annunzios mit Baudelaire oder Poe ist zwar spannend, jedoch nicht zwingend notwendig, um das spukende Phantasma der Menge aufzuspüren. Die Masse wird in *Il Piacere* zu einer Projektion, die v. a. in den Frauen der gehobenen Gesellschaft Roms und in der Stadt selbst stets spürbar ist. Meine Gegenargumentation zu Spackman lässt sich auf verschiedenen Ebenen darlegen. Allgemein kann man die Abgrenzung des Künstlers als (Re-)Aktion auf die Krise betrachten, zu deren Symptomen die Erfahrung der Angst vor einem möglichen Aufbruch der Masse zählt. Dies lässt sich nicht zuletzt anhand der Verachtung des Pöbels betrachten, der die sichtbare Seite des Phantasmas der Masse darstellt. Da Masse nur medial bzw. als Konstrukt zu fassen ist, deren Darstellung sich der Realität entzieht, stellt der Pöbel nur ihre sichtbare Seite dar. In ihm steckt die Möglichkeit der plötzlichen und unkontrollierbaren Gefühlansteckung, die ihn in Masse verwandelt. Nun ist die Masse immer ein Gespenst, eine Verwirklichung der unbewussten Angst davor, die eigene Individualität zu verlieren. Masse als Begriff steht im totalen Gegensatz zur Menschlichkeit. Spackmann vermutet fälschlicherweise, D'Annunzio habe sie, anders als Baudelaire und Poe, lediglich im Bild des Meeres (metaphorisch und buchstäblich) liquidiert.³⁰⁴

„Masse“ existiert, so dürfte bereits deutlich geworden sein, in und durch Konzepte, Modelle, Imaginationen, Bilder, Diskurse sowie deren materielle Träger und technologisch-institutionelle Apparate, die Medien. Sie ist weit mehr das Phantasma eines sozialen und politischen Imaginären als eine Realie gesellschaftlicher Wirklichkeit. Der „Masse“ lag

³⁰³ Spackman, S. 53-55.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 42-58.

bzw. liegt zwar (meist) ein zeitlich und räumlich spezifiziertes Wirklichkeits-Substrat zugrunde, dieses bleibt aber aufgrund seines Erscheinungscharakters, seiner Ausdehnung, Vielfältigkeit und affektiven Besetzung prinzipiell unerkennbar.³⁰⁵

Das Wirklichkeitssubstrat wird im frühen 20. Jahrhundert zunächst psychologisch und juristisch gefasst und schließlich von den sogenannten ‚Dekadenten‘ konzeptualisiert, deren Abgrenzung – als Versuch der Bewahrung ihrer eigenen Alterität und Identität – ohne das Phantasma der Masse nicht denkbar wäre. Einerseits ist die Literatur das prädestinierte Medium, um dem Irrationalen – sowohl der Angst vor dem Phantasma als auch dem Phantasma selbst – eine feste, wahrnehmbare und suggestionsreichere Form zu verleihen.³⁰⁶ Andererseits bieten die Literatur und v. a. die Lyrik auch die Möglichkeit der Sublimierung des Irrationalen. Wenn von Masse die Rede ist, hat man immer mit etwas Irrationalem zu tun, das dank der Sprache zu einem fassbaren, geformten Wesen wird. Die Masse als einheitliches Agglomerat von Menschen kann ausschließlich durch geschriebene oder mündliche Ansprache zum Vorteil des Einzelnen agitiert werden. Das ihr zugeschriebene Irrationale wird meistens anhand der dem Unbewussten zugehörigen Phänomene der Suggestion und Ansteckung handhabbar gemacht. Das Phantasma der Masse, das irrationaler Natur ist, wird durch unbewusste Merkmale konturiert: So erhält sie ihre Hörbarkeit und Sichtbarkeit, welche die Panik der nicht zur Menge gehörenden Einzelnen bewirkt. Flüchtet man aufgrund dieser Panik aus der Stadt in die Natur, so spukt das sublimierte Phantasma der Masse in der Irrationalität des Einzelnen³⁰⁷ durch die Landschaft. Dieses wird, statt Panik zu bewirken, zu einem Wunsch nach einer im Sinne des antiken Flurgottes panischen Verschmelzung mit der Natur, die nicht nur die Grenze des Subjekts aufhebt, sondern in der sich das Subjekt in einen höheren Organismus verwandelt. Canetti beschreibt etwa das Meer als bildlichen Ausdruck einer Art möglichen Wohlfühlens in der Befreiung von der Abgrenzung, die hingegen das Gefährliche der Masse ausmacht:

[...] eine Nachgiebigkeit gegen die anderen, als wäre man *sie*, als wäre man nicht mehr abgegrenzt für sich, eine Abhängigkeit, aus der es kein Entrinnen gibt, und ein Kraftgefühl, einen Schwung, den sie einem eben dadurch alle gemeinsam geben. Die eigentümliche Art dieses Zusammenhangs bei den Menschen ist unbekannt. Auch das Meer erklärt ihn nicht, aber es drückt ihn aus.³⁰⁸

Der von Spackmann ‚Liquidierung‘ der Masse genannte Vorgang in D'Annunzios Beschreibung der Genesungsszene ist jedoch nicht mit dieser Schlussfolgerung zu erklären:

³⁰⁵ Michael Gamper, „Dichtung als Medium der Menschenmenge. Literatur und ihre Funktion für den ‚Masse‘-Diskurs, in Hebekus, Lüdemann (Hrsg.), *Massenfassungen*, S. 92.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 94.

³⁰⁷ Im ersten Kapitel dieser Untersuchung habe ich bereits Walter Benjamins Erwägungen zitiert, der Baudelaire's Werk anhand der von der Masse verursachten Schockerfahrung liest. Vgl. das Unterkapitel 2.2 dieser Arbeit.

³⁰⁸ Canetti, S. 87.

The crowd and the woman are elements of an erotic discourse that would be alien and antagonistic to the rhetoric of convalescence in *Il piacere*.³⁰⁹

Vielmehr lässt er sich besser als sublimierte Darstellung der Erfahrung der Stadt und auch der Masse erklären, aus der ihre in der Stadt verdrängte, sexuell anziehende Kraft unbewusst erst in der Ruhe der Natur zum Ausdruck kommt. Dies ermöglicht, dass die Panik zu einer im Sinne des antiken Flurgottes ‚panischen‘ Verschmelzungsphantasie wird. Interessanterweise teilen sich Panik und Panismus das Adjektiv ‚panisch‘. Die Natur mit ihrer Landschaft drückt das Angenehme des Sich-Verlierens in ihr bzw. der Erfahrung aus, Teil eines Ganzen zu werden. Während das Sich-Verlieren in der Masse als ein Rückschritt in die Barbarei verstanden wird, ist dasselbe Gefühl in der Natur hingegen eine Rückbesinnung zum Ursprung. Diese Zwiespältigkeit lässt sich bereits im Ursprung des Begriffs der Panik erklären, weil sie auf den antiken Gott Pan zurückzuführen ist, der trotz seiner hässlichen Erscheinung (er ist halb Mensch, halb Ziegenbock) in den verschiedenen Erzählungen innerhalb seiner Mythologie stark sexuell konnotiert ist.³¹⁰ Pan gehört zu den Nachfolgern des Dionysos³¹¹ und war in der griechischen Mythologie zwar einerseits der Gott der Berge und Beschützer des Mittagsschlafs, andererseits jedoch leitet sich aus seinem Namen die Panik als Angstgefühl her: Seine Stimme und seine Erscheinung waren so furchtbar, dass er Panik auslöste. Eine erste Ähnlichkeit mit der Masse wird deutlich: Metaphorisch kann man sagen, dass der schlafende, an einem Ort versammelte Pöbel zu einem bösen, sexualisierten Ungeheuer mit einer furchtbaren Stimme werden kann, das Angst und Panik auslöst. Verallgemeinert steht Pan sowohl für die Ruhe als auch für die Angst vor einer Naturkatastrophe, welche gleichzeitig eine Art erhabene Anziehung ausstrahlt, weil ihr zerstörerisches Potential zur intrinsischen, vitalen und aktiven Macht ihres Wesens angehört, das durch die Zerstörung stets Neues schöpft: Genau diese ambivalente, erhabene Anziehung zeichnet die Masse aus.³¹²

³⁰⁹ Spackman, S. 57.

³¹⁰ Vgl. Klaus Schmeh, *Das trojanische Pferd: klassische Mythen erklärt*, Rudolf Haufe Verlag GmbH&Co. KG, Niederlassung, Planegg/ München: 2007, S. 98 und *Dizionario etimologico. Edizione Aggiornata*, RusconiLibri, Trento: 2004, S. 723.

³¹¹ In den Mänaden kann man bereits eine Ur-Form der Masse sehen.

³¹² Da das Erhabene schon in Kants Vorstellung einen sich in Sicherheit befindenden Zuschauer voraussetzt, lässt sich seine Beschreibung auch auf die Masse anwenden: „Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden, und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“ (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Heiner F. Klemme (Hrsg.), Felix Meiner Verlag, Hamburg: 2006, S. 128 f.) Die von Kant benannten Naturphänomene werden alle ein paar Jahrhunderte später zu beliebten Literarisierungen oder besser Kontextualisierungen der Masse.

Wenn sich der Zuschauer der Masse, wie auch derjenige der Naturkatastrophe, in einiger Distanz zur Gefahr befindet, kann er das Furchtbare der Natur und der Masse als anziehend empfinden, anstatt in Panik auszubrechen. Hierdurch steigert sich seine Einbildungskraft und es wird möglich, in der Gefahr ein ästhetisches, erotisches, bzw. schöpferisches Moment zu erleben, das dem Subjekt im Angesicht der Katastrophe nicht nur eine gewisse Unverwundbarkeit verleiht, sondern auch den Wunsch weckt, diese Überlegenheit mit der Natur zu messen. Dieser Wunsch ist die sublimierte Form der Panik, nämlich der Panismus. Emblematisch schreibt Canetti, dass die Masse die Dichte liebt.³¹³ Umgekehrt liebt der Künstler das spukende Phantasma der Masse in der Natur, weil seine panische Verschmelzung in ihr ihn (zum) *Dicht-er* macht. Das von mir benannte Paradox, bzw. der inhärente Widerspruch der Überlegenheit des Künstlers lässt sich wunderbar in D'Annunzios Gedicht *Meriggio* aus der Sammlung *Alcyone* zeigen:

[...] Perduta è ogni traccia
dell'uomo. Voce non suona,
se ascolto. [...]
Non ho più nome.
E sento che il mio vólto
s'indora dell'oro
meridiano,
e che la mia bionda
barba riluce
come la paglia marina;
sento che il lido rigato
con sì delicato
lavoro dell'onda
e dal vento è come
il mio palato, è come
il cavo della mia mano
ove il tatto s'affina.

[...] e il fiume è la mia vena,
il monte è la mia fronte,
la selva è la mia pube,
la nube è il mio sudore.
E io sono nel fiore
della stiancia, nella scaglia
della pina, nella bacca,
del ginepro: io son nel fuco,
nella paglia marina,
in ogni cosa esigua,
in ogni cosa immane,
nella sabbia contigua,
nelle vette lontane.
Ardo, riluco.
E non ho più nome.
E l'alpi e l'isole e i golfi
e i capi e i fari e i boschi
e le foci ch'io nomai

³¹³ Vgl. Canetti, S. 28.

non han più l'usato nome
che suona in labbra umane.
Non ho più nome nè sorte
tra gli uomini; ma il mio nome
è Meriggio. In tutto io vivo
tacito come la Morte.
E la mia vita è divina.
(GDA, VAG II, S. 484-487)³¹⁴

Das lyrische Subjekt, das nachmittags am Ufer liegt, erlebt eine ‚panische‘ Verschmelzung mit der Natur, die eindeutig auf die seit den Griechen bekannte, panische Stunde des Nachmittags zurückzuführen ist. Hierdurch verliert es seine menschlichen Züge, seinen Namen und sein Gesicht und wird zu Natur. Die Vielfältigkeit der Natur, die hier durch die präzise Benennung der Komponenten der Landschaft hervorgehoben und erotisiert wird, findet seine Einheit im lyrischen Subjekt, das überall gleich anwesend ist. Es wird dichter und nun ‚Dichter‘. Verlust der Identität und Auflösung der Grenze des Subjekts sind nun gleichzeitig sowohl typische Merkmale des Panik auslösenden Massenzustandes als auch des Panismus und spiegeln dementsprechend die Zwiespältigkeit von Leben und Tod wider, die im Gedicht durch das Oxymoron des ‚Lebens im Tode‘ thematisiert ist. Tod als dionysische Erfahrung, die alle Wesen gleich macht und als Teil des zyklischen Laufs des Lebens zu sehen ist, ist mit der Massenerfahrung vergleichbar und gehört nicht zuletzt zum Erhabenen der Natur. Der Überlegene, der das Gefühl seines Ichs an der Natur und an dem in ihr spukenden Phantasma der Masse messen will, um sein Leben zu erhöhen, ist sich der widersprüchlichen Kehrseite seiner Überlegenheit und gleichzeitig der Natur nicht nur bewusst. Vielmehr muss er sich mit ihr nicht nur versöhnen, sondern sich ihr auch aneignen, um später von der wirklichen Menge als überlegen anerkannt zu werden. Die Ausübung der Überlegenheit in der Natur ist dementsprechend als Überwindung

³¹⁴ Übersetzung: *Die Mittagsstunde* „[...] Verschwunden ist jede menschliche/ Spur. Wenn ich zühöre./ hört man keine Stimme. [...] Ich habe keinen Namen mehr./ Und ich spüre, dass das Gold der Mittagstunde/ mein Gesicht vergoldet./ und dass mein blonder Bart genauso glänzend/ wie das Meeresstroh wird./ ich spüre, dass der von der sanften Arbeit der Welle/ und des Winds linierte Strand/ wie mein Gaumen wird. Er ist wie/ die Höhle meiner Hand./ wo der Tastsinn verfeinert ist. [...] und der Fluß ist meine Ader./ und der Berg ist meine Stirn./ der Wald ist meine Scham/ die Wolke ist mein Schweiß./ Und ich bin in der Blume/ der Rohrkolben, in der Schuppe/ des Kienapfels, in der Beere/ des Wacholders: Ich bin im Drohn./ im Meeresstroh./ in jedem kleinen Ding./ in jedem ungeheuren Ding./ im angrenzenden Sand./ in den fernen Gipfeln./ Ich brenne und bin glänzend./ Und ich habe keinen Namen mehr./ Und die Alpen, die Inseln, die Golfe./ die Kaps, die Leuchttürme, die Wälder/ und die Mündungen, die ich nannte./ haben ihren gewöhnlichen Namen nicht mehr./ der auf den menschlichen Lippen klingt./ Ich habe weder Namen noch Schicksal/ unter den Menschen; aber mein Name/ ist Meriggio (Mittagsstunde). In allem lebe ich/ stillschweigend wie der Tod./ Und mein Leben ist göttlich.“

Roda schreibt, dass im Panismus am Beispiel des Verses „in tutto io vivo/tacito come la Morte“/ „In allem lebe ich/stillschweigend wie der Tod“ bereits die Anfänge des Übermenschen zu sehen sind und fügt hinzu, dass zwischen Masse und Orator in *Il Fuoco* auch ein Verhältnis von emotionaler Abhängigkeit zu lesen ist, die sich als demjenigen des Ichs in der Natur, das auch erotischer Natur ist, ähnlich erweist (vgl. Roda, S. 15). Rodas These und meine stehen sich grundsätzlich nah, jedoch sieht Roda in der panischen Verschmelzung des Ichs in der Natur und in der Hinwendung desselben zur Masse kein Paradox.

der irrationalen Ängste im Angesicht des Phantasmas der Masse zu lesen, die wiederum als Vorbereitung auf die Hinwendung zur ‚wirklichen‘ Menge dient.

Zurück zu *Il Piacere*: Die aufgrund des Prozesses der Genesung initiierte Regenerierung des Körpers und der hieran gekoppelte Wunsch Andreas, eins mit der Natur-Menge zu werden, bzw. seine Identifikation mit dem biologischen, von der Landschaft in ihrem kontinuierlichen Sterben und Wiederwachsen dargestellten Zyklus ist prädestiniert dafür, ein formales Intermezzo zu bleiben. Das erste Buch endet mit der Ohnmacht des Helden sowie dem darauffolgenden (Ver-)Fall auf den Boden. Die erneute Bewusstwerdung seines Körpers geschieht graduell und scheint dem biologischen Ablauf zu folgen: aus der Natur heraus und im symbiotischen Zusammenhang mit den zu ihr gehörenden Wesen geboren zu werden. Diese Auflösung der Grenzen zwischen Körper und Natur wird zunächst anhand der nicht vom Verstand beherrschten Prozesse des Körpers gemessen, nämlich anhand des Zusammenklings der Seele mit der Natur, des Zusammenatmens mit dem Meer und des Zusammenwachsens mit den Bäumen. Diese Symbiose, die auf den ersten Blick zum Programm der Dekadenz zu gehören scheint und die demzufolge Andrea zum Überlegen der Dementia krönen könnte, wird jedoch vom Autor unterbrochen:

[m]a questo periodo di visioni di astrazioni di intuizioni, di contemplazioni pure, questa specie di misticismo buddhistico e quasi direi cosmogonico, fu brevissimo. Le cause del raro fenomeno, oltre che nella natura plastica del giovine e nella sua attitudine alla oggettività, eran forse da ricercarsi nella singolar tensione e nella estrema impressionabilità del suo sistema nervoso cerebrale. A poco a poco, egli incominciò a riprender coscienza di sé stesso, a ritrovare il sentimento della sua persona, a rientrare nella sua corporeità primitiva. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 134)³¹⁵

Die Zeit der Kontemplation ist allerdings kurz: Aus der Krankheit erhebt kein *homo novo* auf, weil Andrea lediglich zu seiner ‚primitiven‘ Körperlichkeit zurückkehrt. Primitiv kann man sowohl wertfrei im Sinne einer Vorzeitigkeit, als auch wertend im Sinne einer klaren Reduzierung auf die primären Bedürfnisse des Individuums verstehen. Diese primitive Körperlichkeit sieht der Held in der Landschaft und besonders im Meer reflektiert. Letzteres drückt in diesem Stadium kein angenehmes Sich-Verlieren aus, sondern eine barbarische Schlacht mit Blut, Wunden, Schiffen mit Todeszeichen, von der Pest deformierte Körper, Leichen, Feuer usw. (vgl. ebd., S. 137 f. und GDA, *Lust*, S. 181-183). Das Panische kehrt nun bald zur Panik als

³¹⁵ Übersetzung: „Doch diese Phase der Visionen, der Abstraktion, der Intuition, der reinen Betrachtung, diese Art von buddhistischem, fast kosmogonischem Mystizismus dauerte nicht lange. Die Ursachen des seltenen Phänomens lagen vielleicht, außer in dem sensiblen Charakter Andreas und in seinem starken Empfinden für die Dingwelt, in der äußersten Anspannung und der außergewöhnlichen Empfänglichkeit seines zerebralen Nervensystems. Nach und nach gewann er das Bewußtsein seiner selbst zurück, begann wieder zu fühlen und seine ursprüngliche* Körperlichkeit zu empfinden.“ (GDA, *Lust*, S. 177 f.)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚primitive‘.

seinem anfänglichen Stadium zurück. Die Panik, die normalerweise als Zerfall der Masse gesehen wird, wirkt auf Andrea ähnlich: Zu Beginn hatte er das Gefühl, dass die Natur

[...] non era più una moltitudine di cose ma una cosa unica, sotto il comune sole. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 133)³¹⁶

Die Angst Andreas um seine eigene Person dissoziiert dieses spukende, vormals angenehme Phantasma der Menge in eine fürchterliche Polyphonie:

[t]ante tante voci chiamavano al soccorso, imploravano aiuto, imprecavano alla morte; voci note, voci ch'egli aveva un tempo ascoltate (voci di creature umane o di fantasmi?); ed ora non distingueva l'una dall'altra! [...] Subitamente, l'immagine di Elena gli risorse nella memoria. Altre immagini di donne si sovrapposero a quella, si confusero con quella, la dispersero, si dispersero. Egli non riuscì a fermarne alcuna. Tutte parevano sorridere, d'un sorriso nemico, nel dileguarsi; e tutte, nel dileguarsi, parevano portar seco qualche cosa di lui. (Ebd., S. 138)³¹⁷

Diese visuelle und auditive Suggestion Andreas führt zum Verfahren der Substitution und des *vanitas*-Spiels zurück. Die vergangenen Lektüren haben gezeigt, dass Andrea die Masse und das Publikum, und damit seinen Ruhm, mit der Frau, nämlich mit der Myrte, substituiert. Der Genuss bezieht sich jedoch nur auf die Anziehungskraft der Frau, also auf das *Piacere*, während die Todessymbolik vernachlässigt wird. In dieser Textstelle ist zunächst von konfusen Stimmen die Rede, die wenig überraschend lautstark den Tod fordern und diesen in ihren Schlachtphantasien verbildlichen. Außerdem spukt in diesem konfusen Todeswahn die Gestalt Elenas. Dies scheint eine visualisierte Wiederholung der Rolle Elenas im Roman zu sein, die bereits ausführlich in den vorherigen Kapiteln skizziert wurde. Am Tag nach dieser schrecklichen Todesphantasie bringt Andrea sein Problem auf den Punkt: Die Suche nach einem Ideal vergiftet das Liebesbegehren und -besitzen (vgl. ebd., S. 141 und GDA, *Lust*, S. 187). Man mag glauben, dass durch diese Erkenntnis die Genesung des Helden vollbracht sei, was ihm ermöglichen würde, geheilt in die Stadt zurückzukehren. Diese Erkenntnis dient jedoch lediglich dazu, den Unterschied zwischen Autor und Held zu verdeutlichen. Andrea nimmt sie auf Dauer nicht ernst; er (ver-)fällt weiter, während der Autor sich aufgrund dieser Erkenntnis von seinem vergangenen Leben und von seinem Helden verabschiedet, der fortan als Abgrenzungsmuster dient und dem Autor so Überlegenheit verschafft. Bis zum Ende des Romans bleibt der Held in seiner Perversion gefangen. Die Heilung Andreas in Schifanoja ist demnach nur ein Intermezzo und

³¹⁶ Übersetzung: „[...] wurde die Vielheit der Dinge [...] eins unter der einen Sonne“ (Ebd., S. 175)

³¹⁷ Übersetzung: „Stimmen, die um Hilfe schrien, die um Rettung flehten, die den Tod verfluchten, bekannte Stimmen, Stimmen, die er einst gehört hatte (Stimmen von Menschen oder von Geistern?), und jetzt konnte er eine nicht von der andern unterscheiden! [...] Mit einem Mal stieg Elenas Bild in seiner Erinnerung herauf. Bilder anderer Frauen mischten sich damit, verwischten es, lösten sich auf. Er konnte nicht eine einzige dieser Frauen festhalten. Alle schienen zu lachen, ein feindliches Lächeln, während sie sich auflösten, und alle schienen, während sie sich auflösten, etwas von ihm mit sich fortzutragen.“ (Ebd., S. 182 f.)

besteht letztendlich darin, die Suche nach dem Ideal von der Sphäre des Liebesbegehrens in die Sphäre der Kunst zu verschieben:

- L'Arte! L'Arte! – Ecco l'Amante fedele, sempre giovine, immortale; ecco la Fonte della gioia pura, vietata alle moltitudini, concessa agli eletti; ecco il prezioso Alimento che fa l'uomo simile a un dio. Come aveva potuto bere ad altre coppe dopo avere accostate le labbra a quell'una? Come aveva egli potuto ricercare altri gaudii dopo aver gustato il supremo? Come il suo spirito aveva potuto accogliere altre agitazioni dopo aver sentito in sé l'indimenticabile tumulto della forza creatrice? Come le sue mani avevan potuto oziare e lascivire su i corpi delle femmine dopo aver sentito erompere dalle dita una forma sostanziale? Come, infine, i suoi sensi avean potuto indebolirsi e pervertirsi nella bassa lussuria dopo essere stati illuminati da una sensibilità che coglieva nelle apparenze le linee invisibili, percepiva l'impercettibile, indovinava i pensieri nascosti della Natura? (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 142 f.)³¹⁸

Das Perverse daran ist nicht die Verlagerung der Sphäre des Ideals an sich, sondern vielmehr die Krönung und schließlich die Substitution der Kunst als treue, ewig junge und unsterbliche Geliebte. Das Auserwähltsein des neuen Begehrensobjekts und die Anwesenheit der Menge *ex negativo* zeigen deutlich, dass Andrea die Attribute der idealen Frau der Kunst zuschreibt; v. a. der Satz ‚Die Kunst, hier die treue Geliebte‘ scheint das Echo dieser Erkenntnis Andreas ‚Ecco la mia donna‘ (ebd., S. 41) ‚Hier *meine* Frau‘ (vgl. GDA, *Lust*, S. S. 52) beim Anblick Elenas vor dem Gastmahl zu sein. Das Verfahren der (V-)Erkennung seines Ideals in Elenas Gestalt, die bereits als götzendienerische Eigenschaft Andreas beschrieben wurde, sein gesuchtes Erlösungsideal durch ein anthropomorphes Bild zu verwirklichen, kann mit dieser neuen Substitution gleichgesetzt werden: Die Kunst wird in der Gestalt einer Geliebten anthropomorphisiert. Diese Gleichsetzung lässt sich schon in der temporären Ablehnung des körperlichen Begehrens zugunsten der künstlerischen Schöpfung herauslesen, in der die Kunst sinnlich ertastbar wird und ‚gaudii‘, also ‚Wonnen‘, verbreitet. Dies ist keineswegs neu; schon im ersten Buch wurde die Substitution des Lorbeers durch die Myrte im Sinne einer Suche nach Wollust in der Berufung zum Künstler thematisiert. Hier scheint allerdings das Streben des Helden auf die Wollust der Myrte (also der Frau) zu verzichten und sich allein der Wonne (ein noch immer der sexuellen Sphäre zugehöriger Begriff) des künstlerischen Schaffens zu widmen:

[p]oiché quel suo vasto sentimento poetico era duplice, o, meglio nasceva da un contrasto tra l'abiezione passata e la presente risurrezione, e poiché nel suo movimento lirico proce-

³¹⁸ Übersetzung: „- Die Kunst! Die Kunst! - Das war die treue, ewig junge, unsterbliche Geliebte, das war der Quell reiner Freude, den meisten verwehrt, den Auserwählten vorbehalten, das war die kostbare Speise, die den Menschen gottgleich macht. Wie hatte er andere Freuden suchen können, nachdem er von dieser höchsten gekostet? Wie hatte sein Geist andere Erregungen ertragen können, nachdem ihn der unvergleichliche Taumel der Schöpfungskraft ergriffen? Wie hatten seine Hände begehrlieh Frauenkörper streicheln können, nachdem sie in den Fingerspitzen die Gewalt einer Urform gespürt? Wie hatten seine Sinne Stumpf werden und in niedriger Lust verderben können, nachdem er eine Empfindsamkeit besessen, die unter dem äußeren Schein die unsichtbaren Linien sah, das Unwahrnehmbare wahrnahm, die verborgenen Gedanken der Natur erriet?“ (Ebd., S. 188 f.)

*In der italienischen Originalfassung sind die Verben alle in Präsens. Man liest, dass ‚die Kunst der Menge verwehrt ist‘.

deva per elevazione, egli elesse il sonetto; la cui architettura consta di due ordini: del superiore rappresentato dalle due quartine e dell'inferiore rappresentato dalle due terzine. Il pensiero e la passione dunque, dilatandosi nel primo ordine, si sarebbero raccolti, rinforzati, elevati nel secondo. La forma del sonetto, pur essendo meravigliosamente bella e magnifica, è in qualche parte manchevole; perché somiglia una figura con il busto troppo lungo e le gambe troppo corte. [...] Quegli è il migliore artefice, il quale sa coprire la mancanza; il quale, cioè, serbando alle terzine la imagine più precisa e più visibile e le parole più forti e più sonore, ottiene che le terzine grandeggino e armonizzino con le superiori strofe senza però nulla perdere della lor leggerezza e rapidità essenziali. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 147)³¹⁹

Das Mangelhafte des Sonetts reproduziert auf performativer Ebene die von Andrea exkludierte Frau, deren bewusster Ausschluss ihn aus der vorangegangenen Verworfenheit erheben sollte. Allerdings scheint sich im Sonett das Paradox der Dekadenz zu wiederholen: Wie auch in den Gedichten das Phantasma der Masse in der Abgrenzung des Einzelnen spürbar wird, spukt in den von Andrea verfassten Sonetten die ausgeschlossene Frau:

[...] Alta, in sommo del cerchio, un'assai bianca
 donna, con atto di comunicare,
 tien fra le pure dita l'Ostia santa.
(Ebd., S. 150; Hervorhebung im Original)³²⁰

Während aber das Phantasma der Masse als Vorbereitung für die tatsächliche Hinwendung zu ihr dient, stellt die spukende Frau mit der Hostie die Warnung für das noch nicht beendete und selbsttäuschende Substitutionsspiel Andreas dar.

Die Fortführung des Substitutionsspiels: Die endgültige Entlarvung der Perversion Andreas

Der Ausschluss der Frau, dessen Glaubwürdigkeit bereits im Sonett in der (un-)bewussten Darstellung einer weiblichen, sehr blassen, beinahe gespenstischen Gestalt in Frage gestellt wird, wird nicht von Dauer sein: Francesca verkündet ihrem Cousin, dass die schöne Maria Ferres y Capdevila bald für ein paar Wochen nach Schifanoja kommen wird. Die Analogie zur vorherigen Ankündigung bezüglich Elenas Anwesenheit beim Gastmahl in Rom ist mehr als offensichtlich und wird von Francesca selbst betont. Ihr ironischer Ton trivialisiert die Heilung und

³¹⁹ Übersetzung: „Und da seine poetische Stimmung doppelter Natur war oder, besser gesagt, aus einem Gegensatz entstanden war, nämlich aus dem Gegensatz zwischen Ablehnung der Vergangenheit und Auferstehung in der Gegenwart, und da er in seiner Lyrik das Prinzip der Steigerung anwandte, wählte er das Sonett, denn es baut sich auf zwei Stufen auf: der oberen mit den beiden Vierzeilern und der unteren mit den zwei Dreizeilern. So konnte er Gedanke und Leidenschaft in der ersten Stufe breit entwickeln und dann in der zweiten Stufe verdichten, verstärken, steigern. Die Form des Sonetts ist in ihrer ganzen wunderbaren Schönheit und Pracht in einem gewissen Sinne doch unvollkommen, denn sie gleicht einer Figura mit zu langem Oberkörper und zu kurzen Beinen. [...]. Der beste Dichter ist jener, der diesen Mangel zu verbergen versteht, der also in den Terzetten ein klareres, eindringlicheres Bild und stärkere klingendere Worte verwendet und damit erreicht, daß sie voller werden und mit den oberen Strophen harmonieren, ohne etwas von ihrer charakteristischen Leichtfüßigkeit zu verlieren.“ (Ebd., S. 194)

³²⁰ Übersetzung: „Ganz weiß ist eine Frau zuhächst zu sehn,/ Die heil'ge Hostie in der reinen Hand; sie weist das Abendmahl, den Tisch des Herrn.“*“ (Ebd., S. 198)

*Dies ist eine sehr freie Übersetzung. Der italienischen Originalfassung näher wäre: ‚in Kommunikationshaltung‘.

die Konversion Andreas, die sie aufgrund der weiblichen Gestalt im Sonett für unglaublich hält:

- Rido perché anche questa volta si tratta di una incognita e anche questa volta io sarei ... l'auspice involontaria. [...] Ma il caso è diverso, ossia è diverso il personaggio del possibile dramma.
- Cioè?
- Maria è una *turris eburnea*.
- Io sono un *vas spirituale*.
- Guarda! Dimenticavo che tu hai finalmente trovato la Verità e la Via. „L'anima ride li amor suoi lontani...“ [...]
- Del resto, caro cugino, quell'„assai bianca donna“ con l'Ostia in mano m'è sospetta. M'ha tutta l'aria d'una forma fittizia, d'una stola senza corpo, che sia alla mercede di quella qualunque anima d'angelo o di demonio intenzionata d'entrarci, di amministrarci la comunione e di farti „il gesto che consente“.
- Sacrilegio! Sacrilegio!
- Bada a te e fa ben la guardia alla stola e fa molti esorcismi... Ricasco nelle profezie! [...]. Ridevano ambedue. (Ebd., S. 157 f.; Hervorhebung im Original)³²¹

Die Übertragbarkeit der Situationen ist augenfällig. Um die Terminologie und Struktur meiner Untersuchung weiterhin beizubehalten, möchte ich von Substitution anstatt von bloßer Analogie sprechen und so den Fall und die Perversion Andreas bis zum Ende des Romans kurz erläutern. Die Suche Andreas nach einem Ideal habe ich schon mehrmals als Drang nach einer Erlösung definiert, von welcher er allerdings vor der Begegnung und der anschließenden Liaison mit Elena noch kein klares Bild vor Augen hatte. Die Auferstehung Andreas als *vas spirituale* geschieht nach demselben Muster: Die Erlöserrolle wird jetzt der Kunst zugeschrieben, die wiederum von der Gestalt einer blassen Frau personifiziert wird. Francesca erkennt nun das Gespenstische der Gestalt und warnt den Cousin erneut davor, das Phantasma durch eine Frau zu beleben bzw. Spiritualität durch Körperlichkeit zu substituieren: Der „atto di comunicare“/ „Kommunikationsakt“, l'„Ostia santa“/ „die heilige Hostie“ und „il gesto che consente“/ „der einwilligende Geste“ (ebd., S. 150 und vgl. GDA, *Lust*, S. 198) der gespenstischen Frau im

³²¹ Übersetzung: „- Ich lache, weil es sich auch diesmal um eine Unbekannte handelt und ich auch diesmal...die unfreiwillige Prophetin wäre. [...] Aber es ist ein ganz anderer Fall, oder vielmehr die Heldin des eventuellen Dramas ist eine ganz andere Persönlichkeit.

- Das heißt?

- Maria ist eine *turris eburnea*

- Und ich bin jetzt ein *vas spirituale*.

- Oh je, ich habe doch tatsächlich vergessen, daß du endlich die Wahrheit und den Weg gefunden hast. – „Die Seele ferner Liebe nunmehr lacht...“* [...]

- Übrigens, lieber Cousin, ist mir die ‚weiße Frau mit der Hostie‘ verdächtig. Sie macht mir ganz den Eindruck einer leeren Form, eines Gewandes ohne Körper, das der Willkür preisgegeben ist, und jede Seele, sei es die eines Engels oder eines Dämons, kann hineinschlüpfen, ‚dir die Hostie reichen und sie dir mit erhobener** Hand zuneigen‘.

- Wie lästerlich! Wie lästerlich!***

- Pass auf dich auf, hüte das Gewand und treibe die Teufel aus ... Ich falle wieder in Prophezeiungen zurück! [...]. Sie lachten beide.“ (Ebd., S. 207 f.)

*In der italienischen Originalfassung steht: „Die Seele lacht über die nunmehr fernen Lieben“.

**In der italienischen Originalfassung steht: „mit einwilligender Geste“.

***In der italienischen Originalfassung steht: „Was für ein Sakrileg!“.

Sonett können sowohl eine spirituelle als auch eine körperliche bzw. sexuelle Bedeutung haben, welche dem Helden keineswegs fremd ist, v. a. im Hinblick auf seine Gewohnheit, den sexuellen Akt als einen der Transsubstantiation ähnlichen Akt zu erleben. Das Performative des Rituals der temporär in der Kunst gesuchten Erlösung lässt sich im Sonett auch anhand des Bezugs zur Praxis der Kommunion verorten, deren religiöse und asketische Bedeutung zweifelhaft wird, wenn man sie zusammen mit den vorherigen Terzinen liest:

*Non più sfinge con unghie auree l'abbranca,
non górgone la fa pietra restare,
non sirena per lunga ode l'incanta.*
(GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 150)³²²

Den mythologischen Charakteren der Sphinx, der Medusa und der Sirene wird nun eine Frau mit Hostie gegenübergestellt. Man könnte auf den ersten Blick vermuten, dass Andrea das Faszinierende und Gefährliche am Heidentum – eine Metapher für das mondäne Leben – zugunsten einer Art Sakralisierung der Kunst ablehnt. Dennoch sollte man in der kodierten Gefahr der genannten weiblichen Gestalten die Abbildung eines bekannten und ähnlich kodierten Musters der Dekadenz erkennen: Die *femme fatale*, die mit ihrer Körperlichkeit den Mann dement macht. Lehnt man dieses Muster ab, akzeptiert man eine weibliche Darstellung der Kunst, die allerdings den zeitgenössischen Darstellungen der *femme fragile* (die Kehrseite der *femme fatale*) viel zu ähnlich ist. Diese lässt sich mit dem Programm der Sakralisierung der Kunst besser vereinbaren. Diese Sakralisierung gehört allerdings im Fall Andreas nicht der geistigen Sphäre an, sondern vielmehr derjenigen der Liebe, weil er vor dem Schreibakt die Kunst zu seiner Geliebten macht. Damit er der Kunstgeliebten Treue als Erlösung bieten kann, muss er ihr einerseits weibliche Züge verleihen, andererseits jedoch ihre Körperlichkeit und ihre sinnliche Wirklichkeit negieren, um sie als Substitutionsmittel einsetzen zu können. Die Bezeichnung als *turris eburnea* wird in der Tradition sowohl mit der Mutter Gottes und ihrer Reinheit als auch mit dem geächteten Ästheten assoziiert. Auch der Name des Gastes, also Maria, bietet Andrea vor der tatsächlichen Erscheinung der Frau die Möglichkeit, sein Substitutionsspiel und die Verwirklichung der von ihm im Sonett beschriebenen Ablehnung der medusischen *femme fatale* zugunsten einer *femme fragile* fortzusetzen. Die Warnung Francescas, die auf die Ähnlichkeit der jetzigen Situation mit der vorherigen sowie auf die Gefahr hinweist, Andreas Liebeskomödie mit einer neuen Darstellerin wiederaufzunehmen, ist trotz ihres ironischen und trivialisierenden Tons, Andreas souveränen Auftretens und seiner betonten Überlegenheit gegenüber der Liebe als *vas spirituale* sehr ernst zu nehmen:

³²² Übersetzung: „Die Sphinx mit goldnen Krallen läßt sie [sc. die Seele] gehen,/ Die Gorgo hält nicht länger sie gebannt,/ Sie lauscht Sirenenängeln nimmer gern.“ (Ebd., S. 197)

Andrea, dopo quel dialogo, si sentiva allegro, leggero, vivacissimo, quasi che d'un tratto fosse rientrato nella primiera vita di frivolezza e di fatuità: era una sensazione inesplicabile. Gli pareva che qualche cosa come un soffio femminile, come una tentazione indefinita, gli attraversasse lo spirito. Scelse dal mazzo di Ferdinando una rosa thea e se la mise all'occhiello; diede un'occhiata rapida al suo abbigliamento estivo; si guardò con compiacenza le mani ben curate ch'eran divenute più sottili e più bianche nella malattia. Fece tutto questo senza riflessione, quasi per un istinto di vanità risvegliatosi in lui d'un tratto. (Ebd., S. 158)³²³

Die Ankündigung des Besuchs einer schönen Dame reicht aus, um in Andrea die Frivolität und den *vanitas*-Instinkt zu wecken, den er mit der Krönung der Kunst zur Geliebten überwunden zu haben glaubte. *Vanitas* heißt bei Andrea jedoch Substitutionsdrang und allein die Verschiebung der Kunst in die Sphäre der Liebe macht deutlich, dass diese Gewohnheit weiter besteht. Wenngleich man mit Blick auf die aus dem Sonett spukende *femme fragile* nur erraten kann, dass es sich dabei um eine Gestalt handelt, die Ergebnis der Substitution ist, wird spätestens mit der Begegnung Andreas mit Maria unmissverständlich klar, dass der Eitelkeitsdrang und die Substitution weiterhin das Problem Andreas darstellen. Maria, die *femme fragile*, ersetzt Elena, weil sie die entsprechenden Attribute aufweist.³²⁴ Dass es sich tatsächlich um einen unbewussten Drang handelt, kann an den ersten Zeichen der (V-)Erkennung in Maria und schließlich an der Substitution des verdrängten Ideals – nämlich Elena – festgemacht werden: an der Stimme, die Andrea zwar nicht sofort einordnen kann, die ihn jedoch stark beeindruckt, weil sie, wie er kurze Zeit später bemerken wird, Elenas Stimme sehr ähnlich ist (vgl. ebd., S. 158 f. und GDA, *Lust*, S. 208f.).³²⁵ In Abwesenheit der Frau schreibt Andrea in seinem Sonett, dass die Ode der die Verführung verkörpernden Meerjungfrau ihn nicht mehr fesseln wird. Dennoch (ver-)fällt Andrea in seinen Drang – den (Re-)Aktivismus – gerade aufgrund der verführerischen Stimme:

[t]utto il suo essere, illuso in quei giorni da una parvenza di liberazione, era disposto ad accogliere il fascino dell'eterno femminile. Appena smosse da un soffio di donna, le ceneri davano faville. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 159)³²⁶

³²³ Übersetzung: „Nach dieser Unterhaltung fühlte sich Andrea heiter, frisch und munter, als sei er mit einem Schlage zu seinem früheren, leichtfertigen und oberflächigen Leben zurückgekehrt; es war ein unbeschreibliches Gefühl. Es schien ihm, als spüre er in der Seele einen weiblichen Hauch, eine unbestimmte Verführung. Er zupfte aus Ferdinandos Strauß eine Teerose heraus und steckte sie ins Knopfloch, warf dann rasch einen Blick auf seine sommerliche Kleidung und betrachtete wohlgefällig seine gepflegten Hände, die während der Genesungszeit durchsichtiger und weißer geworden waren. Er tat es unbewußt, wie aus einem Instinkt der Eitelkeit, der sich auf einmal wieder regte.“ (Ebd., S. 208)

³²⁴ Floriano Romboli schreibt hingegen in seiner Arbeit, *Un'ipotesi per D'Annunzio. Note sui romanzi*, Ets editrice, Pisa: 1986, dass Maria lediglich die Verwirklichung der Spiritualisierung der Liebe bzw. der Frau im Sonett mit der Hostie darstellt (vgl. ebd., S. 20).

³²⁵ Die Wichtigkeit der Stimme für die unbewusste und deshalb rasche und unkontrollierbare Wiederbelebung einer alten Liebe wird 1873 interessanterweise vom Anthropologen Paolo Mantegazza im Werk *Fisiologia dell'amore* hervorgehoben (vgl. Paolo Mantegazza, *Fisiologia dell'amore*, Armense, Gabriella (Hrsg.), Pensa Multimedia, Lecce: 2003, S. 164).

³²⁶ Übersetzung: „Nach dem Schein wiedergewonnener Freiheit, der ihn in den vergangenen Tagen getäuscht hatte, war alles in ihm geneigt, dem Reiz des ‚ewige Weiblichen‘ zu erliegen. Kaum strich der Hauch einer Frau über die Asche, sprühte sie schon Funken.“ (GDA, *Lust*, S. 209)

Die Fesselung der Sphinx, die auf ihn ausgeübte Anziehungskraft des Enigmatischen, die Elena für ihn verkörperte, die ihn zur Vereitelung der gleichen Erfahrung bis zur Erfahrung des Todes gebracht hatten und die er durch das Sonett abgelehnt zu haben glaubte, belebt die Flamme der Verführung und der Leidenschaft wieder. Die Überlegenheit, die er erreicht zu haben glaubt, scheitert nun an ihrem maßgeblichen Zeichen: dem Willen. Jetzt wie damals ist Andrea trotz seiner Erfahrung und trotz der vorangegangenen Genesung der Wunde der Eitelkeit nicht imstande, ihre Gefahren zu erkennen und zu vermeiden. Hervorgehoben werden muss an dieser Stelle, dass Maria – wie sich im Laufe des Romans zeigen wird – tatsächlich das Gegenteil der medusischen, spielerischen Elena darstellt. Andreas Perversion ist jedoch so tief verwurzelt und er ist von seinem Drang nach Erlösung derart verblendet, dass er die *femme fragile* nicht als Kehrseite der *femme fatale* erlebt, sondern sie zunächst aufgrund der stimmlichen Ähnlichkeit mit Elena als Substitut einsetzt und schließlich versucht, Elena durch Maria im sexuellen Akt zu reinigen.

Die Genesung Andreas war ebenso eine Lüge wie seine selbstbehauptete Überlegenheit. Schon die anfängliche Beschreibung des Helden verrät, dass diese Lügen ein Gefängnis darstellen; der Held kann dementsprechend niemals vollkommen ehrlich sein und hierüber Herrschaft über sich selbst erreichen. Verfügt man nicht über diese Herrschaft, bleibt nur der unbewusste Drang als Katalysator. Im Fall Andreas ist dieser Drang nach wie vor die *vanitas*, deren Substitutionspiel weiterhin als Katalysator der Lust fungiert. Maria erweckt das Feuer der *vanitas* und ermöglicht durch unbewusste Assoziationen die Fortführung des Substitutionsspiels. Sowohl die Ähnlichkeit zwischen der von ihm evozierten Frau mit der Hostie, die ein sakrales Anbetungsbild der Kunst darstellt, als auch die anziehende äußerliche Erscheinung Marias werden in ihrer Ambivalenz von Andrea wahrgenommen. Sie ist sowohl Bild der Anbetung als auch der Anziehung; dementsprechend empfindet Andrea Bewunderung für sie und fühlt sich gleichzeitig zu ihr hingezogen. In Schifanoja scheint der Anbetungsdrang stärker zu sein. Dieser jedoch ist bereits Teil des *vanitas*-Spiels, weil Andrea sich von Maria – wie auch von der gespenstischen Frau des Sonetts und von der als Frau personifizierten Kunst – erhofft, seine Durchschnittlichkeit zu überwinden und für seine intellektuelle Überlegenheit bewundert und gelobt zu werden (vgl. ebd., S. 169 und GDA, *Lust*, S. 222 f.). Wieder wird deutlich, dass die Überlegenheit des Helden immer Bestätigung und Bewunderung von außen sucht und dass Maria von Anfang an Andreas Instrument ist. Wenn es am Anfang die Landschaft Schifanoja ist, die das Begehren Andreas mit einem sakralen Schleier belegt, nimmt diese in Gegenwart der Liebesreliquien des *palazzo Zuccheri* perverse Züge an.

Das dritte Buch beginnt nun mit der Beschreibung des Wohlgefühls, des Genusses und des eigenartigen Vergnügens, das die Gegenstände des Hauses Andrea nach wie vor vermitteln. Im *palazzo Zuccari* suggeriert ihm die Vermischung des Profanen mit dem Sakralen, seine Idolatrie also, die körperliche Instrumentalisierung Marias:

[e]gli ancóra udiva la voce di lei [sc. Maria], l'indimenticabile voce. Ed Elena Muti gli entrò ne' pensieri, si avvicinò all'altra, si confuse con l'altra, evocata da quella voce; e a poco a poco gli volse i pensieri ad immagini di voluttà. Il letto dov'egli riposava e tutte le cose intorno, testimoni e complici delle ebrezze antiche, a poco a poco gli andavano suggerendo immagini di voluttà. Curiosamente, nella sua immaginazione egli cominciò a svestire la senese, ad involgerla del suo desiderio, a darle attitudini di abbandono, a vedersela tra le braccia, a goderla. Il possesso materiale di quella donna così casta e così pura gli parve il più alto, il più nuovo, il più raro godimento a cui potesse egli giungere; e quella stanza gli parve il luogo più degno ad accogliere quel godimento, perché avrebbe reso più acuto il singolar sapore di profanazione e di sacrilegio che il segreto atto, secondo lui, doveva avere. La stanza era religiosa come una cappella. V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi di soggetto sacro. [...] E si compiacque a lungo nell'immaginar la istoria profana in mezzo alle istorie sacre; e ancóra una volta il senso estetico e la raffinatezza della sensualità soverchiarono e falsarono in lui il sentimento schietto ed umano dell'amore. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 232 f.)³²⁷

Spätestens im dritten Buch wird deutlich, dass die Genesung tatsächlich ein rein formales Intermezzo war: Die Natur Schifanojas sowie die Gegenstände in Rom wirken sehr stark auf Andreas leicht beeinflussbares Nervensystem. In Rom jedoch wird ihm erneut die Fatalität seiner Perversion vor Augen geführt: Die Aura der Dinge steigert seine Einbildungskraft, fördert fetischistisches Verhalten im Sinne Binets und verstärkt seine Neigung zur Idolatrie. Die Reliquien als Zeugnisse und Beschwörer der vergänglichen Wollust sind treibende Elemente in der Verkehrung des Bildes von Maria als sakrale Rettung in eine Verkörperung seiner Perversion. Die *femme fragile* vermischt sich – zunächst aufgrund der Stimmenaffinität – mit der *femme fatale*. Die Mischung aus Sakralem und Profanem in den Objekten des Hauses gibt die Perversion dieser Vermengung wieder und bereitet gleichzeitig die perfekte Bühne für die Verschmelzung der Frauen, die sich als dramatische Inszenierung des Ineinanderfließens vom Sakralen ins Profane verstehen lässt. Der Pomp eines Rituals, den die Dinge in ihrer Reliquienfunktion ohnehin

³²⁷ Übersetzung: „Er hörte noch immer ihre Stimme [sc. Maria], ihre unvergeßliche Stimme. Und von dieser Stimme herbeigerufen, trat Elena Muti in seine Gedanken. Näherte sich Maria und verschmolz mit ihr, und allmählich drängten sich Bilder der Wollust in seine Gedanken. Das Bett, in dem er lag, und alle Gegenstände ringsum, die damals Zeugen und Komplizen des Liebesrausches gewesen waren, erweckten in ihm allmählich Bilder der Wollust. In der Phantasie begann er Maria zu entkleiden, sie mit seiner Begierde zu umhüllen, sich vorzustellen, wie sie sich ihm hingab, in seinen Armen lag, wie er sie besaß. Diese so keusche, so reine Frau zu besitzen, schien ihm der höchste, der überragendste, der auserlesenste aller Genüsse, und dieses Zimmer schien ihm der würdigste Ort, um diesen Genuß zu umschließen, weil es die ganz besondere Atmosphäre von Entweihung und Sakrileg noch verstärken würde, den der heimliche Liebesakt seiner Meinung nach haben mußte. Das Zimmer strahle Frömmigkeit aus wie eine Kapelle. Fast alle kirchlichen Stoffe, die er besaß, und fast alle Gobelins mit religiösem Thema waren drin vereint. [...] Und er genoß es, sich die profane Szene vorzustellen, und wieder gewannen ästhetischer Sinn und sinnliche Raffinesse die Oberhand und verfälschten das ehrliche, reinmenschliche Gefühl der Liebe.“ (Ebd., S. 307-309)

für den Helden ausstrahlen, ist dabei unabdingbar: Andrea ist in seinem Palast trotz des Intermezzos in Schifanoja immer noch von der Macht der Dinge gefangen. Sein Palast ist das Heiligtum des Fetischismus und der Idolatrie, die Stadt Rom und ihre intriganten Frauen der gehobenen Gesellschaft aber der Ort der Dementia und des Verfalls: „[c]osì d'un balzo, Andrea sperelli si rituffò nel Piacere“ (ebd., S. 251)/ „[s]o stürzte sich Andrea Sperelli mit einem Sprung wieder ins Vergnügen.“ (GDA, *Lust*, S. 333)

Von diesem Punkt an lässt sich die Separierung von Autor und Held deutlicher skizzieren. Die erneute Hingabe Andreas an das *Piacere* wider alle Gefahren dieses zu Perversion gewordenen Instinktes, der ihn beinahe in den Tod treibt, markiert den antiheldischen Charakter Andreas. Dieser wird vom Autor nicht mehr mit ambivalenten Attributen verschleiert, sondern endgültig enthüllt:

[e]gli era giunto a un terribile momento, incalzato dalla vita inesorabile, dall'implacabile passione della vita; era giunto al momento supremo della salvezza o della perdizione, al momento decisivo in cui i grandi cuori rivelano tutta la loro forza e i piccoli cuori tutta la loro viltà. Egli si lasciò sopraffare; non ebbe il coraggio di salvarsi con un atto volontario; [...] sacrificò per sempre quel che gli rimaneva di fede e d'idealità; si gittò nella vita, come in una grande avventura senza scopo, alla ricerca del godimento, dell'occasione, dell'attimo felice, [...] la forza morale gli mancava intieramente; [...] la voce del volere veniva soverchiata da quella degli istinti; la coscienza, come un astro senza luce propria ad ogni tratto si eclissava. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 252 f.)³²⁸

Zwar teilen Andrea und der Autor dieselbe Dementiaerfahrung, doch in jenem ‚momento supremo‘, in jenem kritischen Moment, der eine Entscheidung für die Rettung oder für die Fortführung des *decadere* fordert, wählt der Autor den Weg des stolzen Künstlers also die (Re-)Aktion, grenzt sich ab und versucht, die Stärke seines Herzens und seine Kraft im Schreiben darzustellen. Diese werden sich in der Schaffung eines lebendigen Romans zeigen, dessen Held er jedoch den Weg des (Re-)Aktivismus, also den der Feigheit gehen lässt. Die Ablehnung des Willens, die Mutlosigkeit, der Mangel an Würde, Gewissen und Moral; all dies sind Eigenschaften, die Andrea zum Prototypen des Antihelden machen. Die Unmöglichkeit, sich seinen Instinkten zu entziehen, steigert sowohl seine Einbildungskraft als auch den Analysedrang, der ihn von Anfang an quält und der ihm jetzt die nackte Wahrheit zeigt. Die Vulgarität, die krude Armseligkeit Elenas und seine Verkenning ihrer Überlegenheit entlarven gleichzeitig eine andere, größere Täuschung: Ebenso wenig wie sie ist er auserwählt.

³²⁸ Übersetzung: „Er stand an einem gefährlichen Scheideweg: Das Leben holte ihn unerbittlich ein, die Liebe zum Leben ließ sich nicht ersticken. Er stand auf der Trennlinie zwischen Rettung und Niedergang, am kritischen Punkt, an dem große Herzen ihre Kraft beweisen und kleine ihre ganze Feigheit. Er ließ sich besiegen, er brachte nicht den Mut auf, sich durch einen Willensakt zu retten. [...] er opferte für immer, was ihm an Glaube und Idealen geblieben war, stürzte sich ins Leben wie ein großes Abenteuer, ohne Ziel, auf der Suche nach dem Genuß, der günstigen Fügung, dem glücklichen Augenblick, [...]. Sein Moralgefühl war voller Widersprüche* [...]. Die Stimme des Willens wurde von der Stimme der Instinkte übertönt, das Gewissen verfinsterte sich immer wieder wie ein Gestirn ohne eigenes Licht.“ (Ebd., S. 334 f.)

*In der italienischen Originalfassung steht: ‚fehlte ihm vollkommen‘.

Chi era ella mai? Era uno spirito senza equilibrio in un corpo voluttuario. A similitudine di tutte le creature avidi di piacere, ella aveva per fondamento del suo essere morale uno smisurato egoismo. La sua facoltà precipua, il suo *asse* intellettuale, per dir così era l'immaginazione, una immaginazione romantica, nudrita di letture diverse, direttamente dipendente dalla matrice continuamente stimolata dall'isterismo. Possedendo una certa intelligenza, essendo stata educata nel lusso d'una casa romana principesca, in quel lusso papale fatto di arte e di storia, ella erasi velata d'una vaga incipriatura estetica, aveva acquistato un gusto elegante; ed avendo anche compreso il carattere della sua bellezza, ella cercava, con finissime simulazioni e con una mimica sapiente, di accrescerne la spiritualità, irraggiando una capziosa luce ideale. [...] Ella copriva di fiamme eterie i bisogni erotici della sua carne e sapeva trasformare in alto sentimento un basso appetito ... (Ebd., S. 261; Hervorhebung im Original)³²⁹

Wüsste man nicht, dass hier von Elena die Rede ist, könnte man leicht denken, dass der Held sich gerade einer Selbstanalyse unterzieht. Während Andreas Perversion und seine Nicht-Überlegenheit anhand des Fetischismus im Sinne Binets erklärt wurde, der als männliche Pathologie schlechthin gilt, ist Hysterie die Pathologie Elenas, die wiederum nicht nur die weibliche Pathologie darstellt, sondern auch die Pathologie der Masse. Der Fetischismus Andreas und die Hysterie Elenas entlarven nun definitiv, dass ihre Überlegenheit bzw. ihr ‚Recht‘, sich aufgrund ihrer ideellen Überlegenheit von der Masse und von dem von ihr vorgeschriebenen ‚Durchschnitt‘ abzugrenzen, nur Maske und Selbstbehauptung ist. Aus dieser klaren und nüchternen Analyse wird jedoch die Verachtung zu „indulgenza ironica“ (ebd., S. 262)/ „ironische[r] Nachsicht“ (GDA, *Lust*, S. 348), weil Andrea die Affinität beider Charaktere erneut unter einem anderen Licht entdeckt: sie leiden beide unter demselben moralischen Phänomen.

Die Erklärung dieser Affinität mit einer Art Krankheit der Gefühle und des Geistes macht dem Helden nicht zuletzt klar, dass die von beiden geglaubte Überschreitung der diesseitigen Schwelle durch den Beischlaf Produkt einer Halluzination war. Wenngleich er aufgrund der gerade entdeckten gemeinsamen Krankheit Elena nichts vorwerfen kann, realisiert er dennoch, dass der über die Lust hinausgehende Schleier der Körperlichkeit mit ihr lediglich eine Täuschung war (vgl. GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 263 und GDA, *Lust*, S. 349 f.). Auch diese Erkenntnis wird der Held von seiner Perversion nicht heilen. Die zufällige und unerwartete Ankunft Marias in Rom bietet ihm dennoch die Möglichkeit, sein Substitutionsspiel nicht nur aus

³²⁹ Übersetzung: „Wer war sie eigentlich? Sie war eine unausgeglichene Natur in einem genußsüchtigen Körper. Wie alle begehrliehen Menschen krankte sie im Grunde ihres Wesens an maßlosem Egoismus. Ihre hervorstechendste Eigenschaft, sozusagen ihr geistiger Mittelpunkt war die Phantasie: eine romantische Phantasie, die sich aus verschiedenen Lesestoffen nährte, zu ihrer Natur gehörte und unablässig von Hysterie gereizt wurde. Da sie eine gewisse Intelligenz besaß und durch den Luxus, durch die päpstliche, von Kunst und Geschichte geprägte Atmosphäre eines fürstlichen römischen Hauses Verfeinerung erfahren hatte, hatte sie sich einen unbestimmten ästhetischen Anstrich zu geben gewußt und einen eleganten Geschmack herausgebildet, und da sie sich der Wirkung ihrer Schönheit bewußt war, sucht sie deren Geistigkeit mit feiner Verstellungskunst und berechnetem Ausdruck zu unterstreichen, indem sie eine trügerische Idealität ausstrahlte. [...] Sie verhüllte die erotische Begierde ihres Fleisches mit einem ätherisch glühenden Schleier und wußte ein niedriges Gelüst in ein hohes Gefühl zu verwandeln...“ (Ebd., S. 346 f.)

reinem Vergnügen, sondern mit dem Ziel der Reinigung und Vergeistigung seiner Wollust weiterzuführen. Schon in Schifanoja sollte die Anbetung der Kunst in Form der spukenden, blassen Frau mit der Hostie im Sonett den Helden aus der medusischen Kraft der *femme fatale* retten und die Geliebte substituieren. Diese wird letztendlich von Maria – also von der *femme fragile* – verkörpert und durch sie substituiert. Während die Kunst zum Mittel der zunächst platonischen Eroberung der Frau dient, nutzt Andrea in Rom Marias reine Liebe und ihren Körper aus, um seine triebhaften Instinkte, welche im Laufe des Romans mehr und mehr an Perversion gewinnen, erneut mit dem verlorenen ‚oltrapiacente‘-Schleier zu verhüllen. Der Anlass der Weiterführung der Perversion ist ein Konzert, das Andrea und Maria gemeinsam besuchen und bei dem auch Elena anwesend ist. Die gleichzeitige Anwesenheit beider Frauen bringt den Helden zunächst in Verlegenheit, doch die metaphysische Vereinigungskraft der Musik und die Ähnlichkeiten zwischen Maria und Elena lösen eine Vermischung beider Frauenfiguren in ihm aus. Diese ist eine von der *vanitas* angetriebene Perversion, gemäß der nicht lediglich Elena durch Maria ersetzt werden soll. Vielmehr will Andrea beide Frauen vereinigen, um eine ‚ideellere‘ Geliebte als Kunstwerk zu erschaffen (vgl. GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 285f. und GDA, *Lust*, S. 379 f.).

Auf die Täuschung, das Ideal mit dem Beischlaf zu erreichen, kann Andrea nicht verzichten.³³⁰ Obwohl Andrea Elena und sich selbst entlarvt und die Zuschreibung eines Ideals als Verken-
nung wahrnimmt, lässt er sich dennoch vom Bedürfnis treiben, den Schleier des ‚oltrapiacente‘ der Körperlichkeit, nämlich die dem Glauben zugehörige Leidenschaft um jeden Preis zu rekonstruieren. Maria, die Verkörperung der rettenden Kunst mit sakraler Aura, ist die perfekte Kandidatin für die Wiedergewinnung der ‚sakralen Gefühle‘ im Beischlaf und für das Erreichen einer neuen Idealität. Um Elenas Körper durch den Körper Marias substituieren zu können, muss Andrea zunächst nicht nur der keuschen Maria mit seiner Eloquenz wahre und zeitlose Liebe sowie eine der unschuldigen Kommunion der Seele ähnliche, reine Kommunion der Körper versprechen, sondern mit ihr dieselben Orte besichtigen, die er auch mit ihrer Vorgängerin besucht hat (vgl. GDA, *Il Piacere*, S. 310 und GDA, *Lust*, S. 411). Das ermöglicht ihm, sich von den Dingen dieselben Worte suggerieren zu lassen, die er schon Elena gegenüber ausgesprochen hat, um nicht nur sie, sondern auch sich selbst von seinem Substitutionsspiel und seiner Eloquenz täuschen zu lassen. So führt Andrea Maria in die Versuchung der Wollust, während er sich vom Teufelskreis seiner Perversion überwältigen lässt, durch Marias Erscheinung Elena heraufzubeschwören, um sie als ein reines, irreales und ideales Bild genießen zu können.

³³⁰ Wieder ist die Beschreibung der Idolatrie in der Liebe nach Bourget hilfreich: Im Wegfall des Glaubens bleibt das Bedürfnis einer religiösen, götzendienerischen Leidenschaft zurück, die sich in der Liebe zeigt (vgl. Bourget, S. 9).

Um dies zu erreichen, bringt er der noch unerfahrenen Maria bei, sich im Liebesspiel wie Elena zu verhalten:

[a] un tratto, ebbe un sussulto. Aveva sentito su le labbra palpitare rapidamente i lunghi cigli di lei, a similitudine di un'ala irrequieta. Era una carezza strana che dava un piacere insostenibile; era una carezza che Elena un tempo soleva fare ridendo, più volte di seguito, costringendo l'amante al piccolo spasimo nervoso della vellicazione; e Maria l'aveva appresa da lui, e spesso egli sotto una tal carezza aveva potuto evocare l'immagine dell'altra. (GDA, *Il Piacere*, S. 333; Hervorhebung im Original)³³¹

Nach dem vermeintlichen Ausschluss der Frau aus Andreas Leben verfolgt ihn die Gestalt einer *femme fragile* mit einer negierten Körperlichkeit (im Gegensatz zur offensiven, physischen Präsenz der *femme fatale*). Ein ähnliches Verfahren spielt sich hier ab, wenn er jetzt bewusst anhand der, wenn auch weniger kraftvollen, Anwesenheit der Körperlichkeit der *femme fragile* das Bild der *femme fatale* heraufbeschwört, die von der ähnlichen Stimme der Anwesenden animiert wird. Der Körper wird nun zum Katalysator einer Eroberungsphantasie. Diese Phantasie bzw. dieses Substitutionsspiel wandelt sich mit der Zeit zu einer unverzichtbaren Bürde:

[e]ppure, l'inganno medesimo lo legava forte alla donna ingannata. Il suo spirito erasi così stranamente adattato alla mostruosa comedia, che quasi non concepiva più altro modo di piacere, altro modo di dolore. Quella incarnazione di una donna in un'altra non era più un atto di passione esasperata ma era un'abitudine di vizio e quindi un bisogno imperioso, una necessità. E l'istrumento inconsapevole di quel vizio era divenuto quindi per lui necessario come il vizio medesimo. Per un fenomeno di depravazione sensuale, egli era quasi giunto a credere che il real possesso di Elena non gli avrebbe dato il godimento acuto e raro datogli da quel possesso immaginario. Egli era quasi giunto a non poter più separare, nell'idea di voluttà, le due donne. E come pensava diminuita la voluttà del possesso reale dell'una, così anche sentiva tutti i suoi nervi ottusi quando, per una stanchezza dell'immaginazione egli trovavasi innanzi alla forma reale *immediata* dell'altra. (Ebd., S. 342 f.; Hervorhebung im Original)³³²

Der Glaube an die Inkarnation einer idealisierten Frau, die durch den Körper einer anderen geschaffen wird, stellt nun eine Eroberungsphantasie dar, die D'Annunzios Idee des Theaters als (Ver-)führungs- und Wirkungsmittel auf die Masse nicht ganz fremd ist. Wie schon beobachtet wurde, schreibt der Autor seinem Helden das komödiantische Genre zu, während dieser

³³¹ Übersetzung: „Auf einmal fuhr er zusammen. Er hatte auf den Lippen ihre Wimpern gespürt, die zuckten wie ein unruhiger Flügel. Es war eine ungewöhnliche Zärtlichkeit voll höchster Wonne; auf diese Weise hatte ihn Elena früher oft liebkost, lachend, mehrmals nacheinander, um ihn leicht zu kitzeln. Maria hatte es von ihm gelernt, und oft hatte er dabei die andere heraufbeschwört können.“ (GDA, *Lust*, S. 440)

³³² Übersetzung: „Und doch verband ihn der Betrug unauflöslich mit der Betrogenen. Sein Geist hatte sich so sehr an dieses verwerfliche Schauspiel* gewöhnt, daß er sich keine andere Lust, keinen anderen Schmerz vorstellen konnte. Diese Inkarnation einer Frau in einer anderen war nicht mehr die Folge seiner verzweifelten Leidenschaft, sondern eine lasterhafte Gewohnheit und deshalb ein drängendes Verlangen, eine Notwendigkeit. Und deshalb war das ahnungslose Werkzeug dieses Lasters für ihn ebenso notwendig wie das Laster selbst. In seiner sinnlichen Verderbtheit war er fast zur Überzeugung gelangt, daß der wirkliche Besitz Elenas ihm nicht denselben starken, einzigartigen Genuß verschaffen würde wie der vorgestellte. Er war kaum noch imstande, die beiden Frauen in den Phantasien seiner Begierde zu trennen. Und so wie er dachte, der wirkliche Besitz der einen würde den sinnlichen Genuß mindern, spürte er auch die Erregung verebben, wenn seine Vorstellungskraft erlahmte und er die andere wirklich unmittelbar vor sich sah.“ (Ebd., S. 452)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚Komödie‘. Das ist wichtig, weil der Autor schon am Anfang des Romans im Hinblick auf Andreas Liebesgewohnheiten von ‚Komödie‘ schreibt.

sich auf den Weg zum Drama als Mittel zur direkten Offenbarung seiner Überlegenheit macht. Das Verständnis des Dramas als Ritual besteht (wie sich anhand der Lektüre des *Il Fuoco* ergeben wird) aus der Idee, durch die Schauspieler:in auf der Bühne, insbesondere durch ihren Körper, die Inkarnation der Eroberungsphantasie des Autors hinsichtlich der Masse nicht nur darzustellen, sondern auch konkret zu verwirklichen. Die Masse, die als ‚Weib‘ gilt, wird durch das Drama zum Kulturvolk, das als idealisierte Form der Masse gilt.³³³

Die Eroberungsphantasie des Antihelden ist hingegen dazu verurteilt, eine Perversion bzw. ein Spiel seiner Einbildungskraft zu bleiben: Wenngleich der Körper der Frau sowohl bei D'Annunzio als auch bei Andrea als Empfindungskatalysator dient, ist für die Romanfigur die Suggestion und die Möglichkeit, die Masse in ein Publikum zu verwandeln, ausgeschlossen. Die Verwirklichung der Eroberungsphantasie Andreas als Überlegener kann er nur in der Auslebung seiner Sexualität mit einer Frau finden, bleibt aber dennoch ein Ergebnis der *vanitas* und des Substitutionsspiels, das ihr zugrunde liegt. Die Überlegenheit Andreas und seine (V-)Erkennung derjenigen Elenas ist eine Täuschung: Obwohl beide im ersten Teil des Romans ihre Rollen souverän spielen, wird im Laufe der Geschichte die Maske wegfallen. Der zum Fetischismus (nach Binet) neigende Andrea, der darüber hinaus auch götzendienerische Eigenschaften zeigt, macht seine Perversion zu Überlegenheit und lässt sich von Elena verblenden, die in derselben Perversion gefangen ist.

Genauso wie die Enthüllung der Dementia Andreas deutlich macht, dass er ein Antiheld ist, der kein Recht auf Abgrenzung von der Masse hat, zeigt die Entlarvung der Hysterie Elenas, dass die auf ihn ausgeübte Anziehungskraft an ihr eben nicht in der Substitution des Publikums besteht, sondern vielmehr in der Darstellung der verachteten Masse, zu der er – wie auch sie – gehört. Komödienhaft daran ist, wie Elena, die ja bereits die Projektion für etwas anderes war, in ihrer Inkarnation in Marias Körper zur Projektion einer Projektion wird. Dies macht das Paradox der Eroberungsphantasie Andreas deutlich. Elena ist in ihrer Erscheinung und ihrem Körper Projektion der Masse, doch wenn ihr Körper nicht anwesend ist, bleibt nur die von ihr dargestellte Projektion übrig, nämlich die hysterische Masse. Andrea begehrt in Wahrheit das, was er verachtet und wovon er sich abzugrenzen versucht: die Masse. Dass der Autor hier trotz des tragischen Charakters des Geschehens von Komödie spricht, lässt sich auch auf der Ebene der Performativität des Körpers rechtfertigen: Maria ist die Verkörperung der Vorstellung der Kunst als Frau mit der Hostie. Ihr Körper kann deswegen als das Kunstwerk gelesen werden, das der Held nicht schafft, sondern lediglich ausnutzt, um die Masse heraufzubeschwören und

³³³ Auch für Hofmannsthal ist der Körper das Medium schlechthin für die Wirkung des Theaters auf das Publikum. Darüber wird in den Kapiteln 3.3.4 und 4.2 die Rede sein.

sie zu reinigen, bzw. um aus der Masse ein Publikum zu machen. Dieses Verfahren bleibt für Andrea eine bloße, nicht realisierbare, von der Perversion veranlasste und zum Spiel der Einbildungskraft gewordene Eroberungsphantasie, während der Autor anhand des Romans und des lebendigen Kunstwerks eben diese Eroberungsphantasie verwirklicht. Die Unmöglichkeit der Realisierbarkeit dieser Phantasie, die auf dem Betrug sowie auf der Ausnutzung einer ahnungslosen Frau basieren, wird auch durch die zeitliche Begrenzung des Spiels betont. Nicht nur die Tatsache des künftigen Fehlens von Marias Körper als Katalysator für das Spiel der Einbildungskraft (Marias Ehemann wird sich finanziell ruinieren, woraufhin sie Rom verlassen müssen) verhindert die Möglichkeit der Fortführung des Betrugs; auch wird Andrea sich selbst entlarven.

Am Tag des Abschieds von Maria trifft Andrea seinen Freund Galeazzo Secinaro zum Frühstück, der ihm im Detail von seiner gerade begonnenen Liaison mit Elena erzählt. Er berichtet, dass sie heute zum ersten Mal zu ihm nach Hause gehen wird. Bestürzt und angewidert hört Andrea die Geschichte an und kehrt zum *palazzo Zuccari* zurück, wo er Maria zum letzten Mal trifft. Schwer atmend sagt sie ihm, sie dürfe eine letzte Nacht bei ihm bleiben und bittet ihn zitternd darum: „- Fa che io non veda domani! Fammi morire!“ (Ebd., S. 353)/ „- Mach, daß ich den Morgen nicht mehr sehe! Laß mich sterben!“ (GDA, *Lust*, S. 466) Andrea ist sprachlos und zieht sie schweigend ins Schlafzimmer, wo er seinen Ärger mit „cupo ardore“ (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 354)/„rasende[r], blindwütige[r] Leidenschaft“ (GDA, *Lust*, S. 467) an Marias Körper auslässt. Andrea ist unzurechnungsfähig und deswegen unfähig, wie gewöhnlich, seine Einbildungskraft zu aktivieren, um sein Spiel weiterhin zu genießen. Hier handelt es sich um eine wahrhafte Substitution und um einen empörenden Akt, nach dem er aus Versehen Elenas Namen laut ausspricht (vgl. GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 354 und GDA, *Lust*, S. 467).³³⁴ Entsetzt verlässt Maria den *palazzo Zuccari*, während Andrea, endgültig ‚dement‘, in Tränen ausbricht (vgl. GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 355 und GDA, *Lust*, S. 467). Die vom Autor im Schreiben bekämpfte Dementia wird jetzt buchstäblich dem ohnmächtigen, weinenden Antihelden zugeschrieben.

Sein antiheldischer Charakter wird auf den letzten Seiten des Romans nochmals betont: Er begibt sich zum Möbelverkauf, der im Haus von Maria stattfindet und erwirbt dort einen Buddha, einen großen Schrank, ein paar Majoliken und Stoffe. Die anderen Kaufinteressenten sind jedoch erstmal keine Mitglieder der gehobenen Gesellschaft, sondern lediglich „gente bassa“

³³⁴ Mazzaella nennt die Schändung von Marias Körper ein Verbrechen. Daraus leitet er den Grund ab, warum die späteren Helden (Giovanni aus *Giovanni Episcopo*, Tullio aus *L'Innocente* und Giorgio aus *Trionfo della Morte*) wahrhaftig töten (vgl. Mazzaella, S. 57). Diese Schlussfolgerung teile ich nicht. Der Bedeutung des Todes in den oben genannten Romanen sind die Unterkapitel 3.2.3 und 3.2.4 dieser Arbeit gewidmet.

(GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 355)/ „Trödler“ (GDA, *Lust*, S. 469). Andrea muss den Raum also mit dem verachteten Pöbel teilen. Sein Bedürfnis, trotz seiner amourösen Niederlage und der Entlarvung seines antiheldischen Charakters Möbel zu kaufen, ist die letzte Möglichkeit, gegenüber dem Pöbel Überlegenheit zu zeigen: *habere non haberi*.³³⁵ Die plötzliche Ankunft Elenas mit anderen Adligen und mit ihrem neuen Geliebten zwingt ihn jedoch dazu, sich widerwillig in der Menge zu verstecken und somit in ihr zu verschwinden:

[e]gli cercò di nascondersi, di rimpicciolirsi, tra la folla che assediava il banco. Tremava d'essere scoperto. Le voci, le risa gli giungevano di sopra le fronti sudate della folla, nel calor soffocante. [...] egli si aprì un varco tra i corpi agglomerati, vincendo il ribrezzo, facendo uno sforzo enorme per non venir meno. Aveva la sensazione, in bocca, come d'un sapore indicibilmente amaro e nauseoso che gli montasse su dal dissolvimento del suo cuore. Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciuti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e l'angoscia morale si mescolavano. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 356 f.)³³⁶

Die Abgrenzung Andreas von der Menge, die allerdings nur aus seiner selbstgeschriebenen Überlegenheit geschieht, wird nicht bis zum Ende des Romans durchgehalten. Nach der definitiven Entlarvung seines Betrugs und demjenigen Elenas bzw. nach der definitiven Entlarvung des Substitutionsspiels schämt sich der Held vor der adeligen Gesellschaft und vor sich selbst. Um nicht gesehen zu werden, versucht er, der sich bis jetzt von der Menge abgegrenzt hatte, in ihr zu verschwinden. Die Abgrenzung Andreas von der Masse endet mit einer Verschmelzung mit der Masse, anhand derer sein antiheldischer Charakter deutlich wird. Er fühlt sich von der Masse infiziert, ohne dabei das Bewusstsein zu haben – in dem die Möglichkeit der Überwindung der Dementia liegt –, dass seine Krankheit nicht vom Kontakt zur Masse kommt, sondern von seiner Erziehung. Das vom Autor unkommentierte Ende des Romans ist diesbezüglich interessant. Es lautet:

³³⁵ Mario Ricciardelli liest in seiner Studie, *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*, Giappichelli Editore, Torino: 1970, den Bezug Andreas zu den Objekten nicht als Versuch des Autors, sich von seinem Helden abzugrenzen, sondern als Bejahung des Autors für eine Aristokratie, die das Bedürfnis nach Hierarchien rechtfertigt. Diese letzte wird, dem Verfasser zufolge, durch den Erzählvorgang wiederholt, weil laut ihm der Autor sich bemüht, einen Unterschied zwischen Erzählendem und Lesenden zu markieren (vgl. ebd., S. 39). Obwohl D'Annunzio durchaus Hierarchien anstrebt, sehe ich im Roman *Il Piacere* v. a. am Ende keine Bejahung des Lebensstils des Helden.

³³⁶ Übersetzung: „Er versuchte sich zu verstecken, sich in der Menge* zu ducken, die den Auktionstisch umlagerte. Er zitterte beim Gedanken, entdeckt zu werden. Die Stimmen, das Lachen drangen an sein Ohr, über die verschwitzten Stirnen der Menge** hinweg, in der erstickenden Hitze. [...] Gegen den Ekel ankämpfend, bahnte er sich einen Weg durch die dichtgedrängte Menge***, nahm alle Kräfte zusammen, um nicht in Ohnmacht zu fallen. Im Mund hatte er einen unsäglich bitteren, widerlichen Geschmack, der von der Zersetzung seines Herzens zu kommen schien. Er hatte das Gefühl, sich durch die Berührung mit diesen Unbekannten bedrohliche und unheilbare Krankheiten zuzuziehen. Körperliche Qual und seelische Pein vermischten sich.“ (GDA, *Lust*, S. 471)

//* In der italienischen Originalfassung steht ‚Masse‘.

[i] facchini scaricavano i mobili da un carretto, vociando. Alcuni di costoro portavano già l'armario su per la scala, faticosamente. Egli entrò. Come l'armario occupava tutta la larghezza, egli non poté passare oltre. Seguì, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa. (Ebd., S. 358)³³⁷

Der Besuch der Versteigerung am Anfang der Liaison mit Elena und der zum Kampf gewordene Akt des Kaufs einer begehrten Uhr wurde von mir als Akt der *vanitas* gelesen. Der einzige Weg, sich jetzt noch aus der Menge zu erheben, ist ein weiterer Kauf eines wertvollen Stückes. Der Leser wird sich jedoch daran erinnern, dass die Objekte in Andreas Haus als Liebesreliquien dienen und dass die Gewohnheit der Zuschreibung einer mysteriösen Macht ihn zu einem fetischistischen Verhalten treibt. Deutlich ist auch, dass Maria durch den Schrank substituiert wird, weil dieser vormals ihr gehört hatte. Aufgrund der Größe des Schranks kann Andrea sein Haus nicht sofort betreten und muss – ‚piano piano‘, also sehr langsam – den Dienstmännern folgen, die ihn tragen. Das Ende kann daher nur symbolisch gelesen werden: Andrea bleibt hinter dem Objekt bzw. der Liebesreliquie seiner Perversion zurück und ist aufgrund der Größe und des Gewichts des Möbelstücks gezwungen, langsam, wie der Pöbel in einer Reliquienprozession hinter ihr herzulaufen. Durch die Abgrenzung des Autors von seinem *Alter Ego* Andrea wird D'Annunzios Bewusstsein deutlich, das den (Re-)Aktivismus als eine Haltung versteht, die es zu überwinden gilt.³³⁸

³³⁷ Übersetzung: „Die Träger luden gerade unter Zurufen die Möbel ab. Einige machten sich eben daran, den Schrank mühsam die Stufe hinaufzuschleppen. Er trat ein, konnte aber nicht weitergehen, da der Schrank die ganze Treppe versperrte. Langsam schritt er hinterher, von Stufe zu Stufe, bis vor die Tür seiner Wohnung.“ (Ebd., S. 472)

³³⁸ Auch Mazzarella liest im Ende des Romans eine Art Prozession, die er als „funerale“ (Mazzarella, S. 46), also ‚Beerdigung‘ bezeichnet, in der das Möbelstück das Götzenbild von Andreas Welt der *correspondances* symbolisch darstellt. Er liest jedoch diese Prozession als Verabschiedung des Autors von seiner eigenen biographischen Erfahrung, die ihn zur Verschriftlichung des Romans *Il Piacere* motiviert hat: die der *correspondances* und der Symbole, die eine utopische, von den Sinnen beherrschte Welt gemacht haben. Mazzarella sieht im Ende des Romans den Versuch D'Annunzios, das Tragische dieser Erfahrung zu ‚beerdigen‘, um sie zu vergessen (vgl. ebd.; bezüglich der *correspondances* möchte ich hier auf Ezio Raimondis Beitrag, „Il D'Annunzio e il simbolismo“, in Mariano (Hrsg.), *Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 Settembre 1973*, verweisen, in dem der Verfasser den Roman als Korrespondenz zwischen Subjekt und Objekt beschreibt – vgl. Raimondi, in ebd., S. 38). Ich habe hingegen für meine Lektüre der letzten Szene des Romans den Begriff der Prozession gewählt, weil die Beerdigung als Ende einer Lebenserfahrung dem Programm D'Annunzios, Leben durch Kunst zu erzeugen, widerspricht. Wenn man hingegen die Prozession als performativen Akt versteht, der den Reliquien eine gewisse Lebendigkeit verleiht, ist ein deutlicherer Bezug zu Andreas Fetischismus hergestellt, der aus den Objekten lebendig wirkende Liebesreliquien macht. Nicht die Beerdigung seiner Erfahrung feiert D'Annunzio mit seinem Roman, sondern die Vereitelung von *Il Piacere* als Erfahrung des Todes, aus der er sich dank dem Verfahren des Schreibens als Gelöbter als *homo novo* erheben kann. Romboli liest im Ende des Romans lediglich das Bewusstsein des Autors über die Unmöglichkeit, den Eros im ethischen und ideologischen Gleichgewicht leben zu können (vgl. Romboli, S. 24). Auch Küpper äußert sich über das Ende des Romans und sieht zurecht, dass hinter der Formulierung ‚non poté passare oltre‘ die Unmöglichkeit des Helden zu lesen ist, über die Erfahrung des *Piacere* hinauszugehen (vgl. Küpper, *Poetica Band 29*, S. 230).

3.2.2 Exkurs: D'Annunzios Bild in der Wiener Moderne I: Hofmannsthals erster

D'Annunzio-Aufsatz

Die D'Annunzio-Aufsätze Hofmannsthals gehören zu den am meisten von der Forschung zitierten. Die Gründe dafür kann man knapp zunächst so zusammenfassen, dass der österreichische Autor oft Portraits anderer Autoren verfasste, in denen er sich selbst reflektierte. Demzufolge dienen diese als exemplarisch für die Ausprägung des schriftstellerischen Selbstbildes in der Gesellschaft. Außerdem sind die D'Annunzio-Aufsätze durchaus wichtig, weil der Verfasser dadurch auch ein Bild des noch recht neuen Phänomens der (Wiener) Moderne abliefern wollte. Augenfällig ist, dass, obwohl der erste Aufsatz den Namen Gabriele D'Annunzios im Titel trägt, der Name des italienischen Autors erst nach der genauen Schilderung der Modernität von „[...] ein paar tausend Menschen, in den großen europäischen Städten verstreut“ (HvH, *Gabriele D'Annunzio*, in RA I, S. 175) auftaucht. Bei diesen schließt sich Hofmannsthal gerne ein (es ist immer von ‚Wir‘ die Rede) und aus diesen wird am Beispiel von den „[...] Werken des originellsten Künstlers, den Italien augenblicklich besitzt, des Herrn Gabriele D'Annunzio [...]“ (ebd., S. 176) ihre Geltung in der damaligen Gesellschaft als „Menschen von heute“ (ebd., S. 175) mit einem schmerzhaften Bewusstsein ihrer eigenen Epoche (vgl. ebd., 175) gerechtfertigt und konstruiert.

Ich verfolge mit diesem Exkurs nicht die Absicht, eine neue Interpretation des ersten D'Annunzio-Aufsatzes zu leisten,³³⁹ sondern möchte am Beispiel dieses ersten Textes den offenen Dialog zwischen beiden Autoren und zwischen ihren Werken knapp aufzeigen, um nicht zuletzt den im Titel dieser Arbeit angekündigten Vergleich beider Autoren zu plausibilisieren. Da der briefliche Austausch zwischen den beiden fast komplett verloren gegangen ist, ist es schwierig, ihre erste Begegnung zu datieren. Man vermutet, dass Stefan George – wie Hofmannsthal in einem Brief an Brecht erzählt –, während ihres ersten Treffens in Wien, bei welchem über zeitgenössische Dichter gesprochen wurde, zum ersten Mal auf D'Annunzio hinwies.³⁴⁰

³³⁹ Für einen Ausblick und eine Zusammenfassung über die Forschungsergebnisse der Lektüre von Hofmannsthals D'Annunzio-Aufsätzen vgl. den Beitrag von Friedbert Aspetsberger, „Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus“, in *Istituto Italiano di studi Germanici – Roma*, S. 425-500 und v. a. das Kapitel I „Forschung und Themenstellung“, S. 425-428 und 2. „Die Zeitdiagnose der Essays“, S. 429-445.

³⁴⁰ Vgl. *Hugo von Hofmannsthal Walter Brecht Briefwechsel*, Christoph König, David Oels (Hrsg.), Wallstein Verlag, Göttingen: 2005, S. 171. Giuseppe Bevilacqua behauptet in seinem Beitrag „Sulla cultura tedesca del fine secolo“ in *D'Annunzio e la cultura Germanica*, S. 7-15, dass Hofmannsthal während dieses Treffens mit George zum ersten Mal den Namen des Italieners gehört haben muss (vgl. Bevilacqua, in ebd., S. 11). Fünf Gedichte D'Annunzios aus dem *Poema Paradisiaco* (*Ai lauri*, *Consolazione*, *L'Inganno*, *Un ricordo* und *Sogno*) wurden von George übersetzt. Sie sind im März 1893 in den *Blätter[n] für die Kunst* erschienen. Später werden sie Teil des zweiten Bandes der georgischen Anthologie über die zeitgenössischen Dichter (1905). Bevilacqua schreibt, dass D'Annunzio George den Band *Poema paradisiaco* aus Neapel im März 1893 schickt und in Folge widmet er „A Stefan George all'artefice elettissimo, al caro fratello“ / „dem sehr auserwählten Künstler und lieben Bruder Stefan George“ (ebd., S. 11). Bekannterweise zielte George mit seinen Übersetzungen darauf ab, ein neues Gedicht

Mit Blick in die Bibliothek Hofmannsthals³⁴¹ lässt sich zeigen, dass er ab 1891/92 die Werke des Italieners verfolgt, gelesen und zum Teil für das deutschsprachige Publikum übersetzt hat. Auch mit seinen Aufsätzen über ihn erregte er die Aufmerksamkeit³⁴² Schnitzlers³⁴³ und Bahrs, der D'Annunzio sogar in Neapel besucht.³⁴⁴ Den ersten Beweis eines Treffens zwischen Hofmannsthal und D'Annunzio in Italien findet man in einem auf 1898 datierten Brief des

zu schaffen. Im Fall von D'Annunzios Gedichten handelt es sich jedoch um eine fast identische Übersetzung der Originale (vgl. Gert Mattenklott „D'Annunzio e George“, in ebd., S. 243-252). Die Lektüre von Mattenklotts Beitrag empfehle ich sehr, weil er die Ähnlichkeit zwischen beiden Dichtern trotz ihres gegenteiligen Charakters hervorhebt (vgl. ebd., S. 244-246). Vgl. dazu auch den Beitrag von Hans Hinterhäuser, „D'Annunzio und die deutsche Literatur“, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 201 (1965), S. 241-261. Auch Föcking weist auf die Nähe zwischen D'Annunzios Erhebung der Kunst zu Religion und Stefan Georges Band *Der Siebte Ring* hin, in dem „das Wunder der Offenbarung durch die Kunst [gefeiert wird], die aus kränklicher Dekadenz erlöse, mit dem Vokabular und den überkommenen Formen der Christologie, die auch D'Annunzio benutzte.“ (Föcking, in Wiedemann (Hrsg.), *Germanisch-Romanische Monatsschrift n. F.* 41, S. 208). Vgl. dazu auch Bevilacqua, in *D'Annunzio e la cultura Germanica*, S. 12 f. Darüber hinaus war auch Georges Übersetzung vom Drama *Francesca da Rimini* D'Annunzios geplant, allerdings wurde dieses Vorhaben nicht in die Tat umgesetzt. In *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Zweite ergänzte Auflage*, Robert Boehringer (Hrsg.) bei Helmut Küpper vormals Georg Bondi, Düsseldorf – München: 1953, S. 263 kann man Genaueres über den Anlass dieser Übersetzung lesen. Das Verhältnis zwischen D'Annunzio und George stellt bedauerlicherweise immer noch eine Lücke dar; weiterführende wissenschaftliche Untersuchungen dazu wären deswegen sehr erstrebenswert. Für das genaue biographische Verhältnis zwischen Hugo von Hofmannsthal und Gabriele D'Annunzio empfehle ich hingegen die Lektüre von Elena Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, S. 113-142. In ihrem Werk werden zum ersten Mal die auf Französisch verfassten Briefe, Postkarten usw. zwischen D'Annunzio und Hofmannsthal veröffentlicht, die davor als verloren galten. Anhand dieser gelingt es der Autorin, ein wohl wahrheitsgetreues Bild der direkten und indirekten Begegnungen zwischen den beiden Künstlern zu rekonstruieren. Raponi versucht darüber hinaus, den Einfluss des Italieners in Hugo von Hofmannsthals Werk hervorzuheben. Ich bin nicht immer mit Raponis Interpretationen von den Werken D'Annunzios und Hofmannsthals einverstanden. Zunächst empfinde ich es immer als einen Verlust, die Texte nur in der Übersetzung zu zitieren, wie sie es im Fall Hofmannsthals tut, und zweitens scheinen manche Lektüren von Raponi oft nicht zuletzt aufgrund des alleinigen Fokus auf die Übersetzungen tendenziös. Trotzdem halte ich ihre Arbeit für lesenswert. Für eine wissenschaftliche, lesenswertere und in deutscher Sprache verfasste Analyse von Hofmannsthal und D'Annunzio empfehle ich die Lektüre des bereits zitierten Aufsatzes von Aspetsberger: „Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus“, in *Istituto Italiano di studi Germanici – Roma, Studi germanici*.

³⁴¹ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XL. Bibliothek, Sämtliche Werke XL. Bibliothek*, S. 148-156.

³⁴² Hofmannsthal übersetzt Teile der *Gioconda*, des *Innocente*, der Wahlrede D'Annunzios (dies wird Gegenstand im Kapitel 3.4.1 dieser Studie sein) und seine Schrift über den Tod der Kaiserin Elisabeth (der Originaltitel im Italienischen lautet *La virtù del ferro* und wurde 1898 in *Il Mattino* veröffentlicht), für deren Veröffentlichung Hofmannsthal sich gegen Hermann Bahrs Willen durchsetzen und ihn mehrmals darum bitten musste. Die Übersetzung wird dann nicht in der *Zeit* veröffentlicht, sondern in *Die Zukunft*. Siehe dazu die Postkarten in *Hugo und Gerty von Hofmannsthal Hermann Bahr Briefwechsel 1891-1934* Band I, Elsbeth Dangel-Pelloquin (Hrsg.), Wallstein Verlag, Göttingen: 2013, S. 128. Für die genauere Geschichte der Anlass dieser Übersetzungen und die Analyse der Unterschiede in beiden Texten vgl. Raponi, S. 130-134. Hofmannsthal fing auch an, einen zusätzlichen Aufsatz über D'Annunzio mit dem Titel *Die neuen Dichtungen Gabriele D'Annunzios* zu schreiben, der 1895 bzw. nach der Lektüre D'Annunzios *L'allegoria dell'autunno* datiert ist, welcher aber lediglich eine Skizze geblieben ist. Die Skizze ist von Ursula Renner, in *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, S. 7-20 zum ersten Mal publiziert und kommentiert worden (die Skizze ist auch in HvH, *Sämtliche Werke XXXII. Reden und Aufsätze I*, S. 291 f., zu finden). In Renners Beitrag findet man auch eine kleine Rekonstruktion in deutscher Sprache des Verhältnisses zwischen Hofmannsthal und D'Annunzio (vgl. Renner, in *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, S. 10-20), die allerdings der Länge des Beitrags entsprechend nicht vollständig sein könnte und erst ab 1894 datiert ist. Darüber hinaus ist Hofmannsthals Drama *Die Frau im Fenster* von D'Annunzios Drama *Sogno di un mattino di primavera* inspiriert worden.

³⁴³ Vgl. *Hugo von Hofmannsthal Arthur Schnitzler Briefwechsel*, Therese Nickl, Heinrich Schnitzler, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1964, Schnitzlers Brief an Hugo von Hofmannsthal, S. 43.

³⁴⁴ Vgl. Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band 2 1890-1900*, Moritz Csáky (Hrsg.), Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar: 1996, S. 313, Skizze 24/4.

Österreichers an den Vater³⁴⁵ – und zwar erst nach der Entstehung des ersten D'Annunzio-Aufsatzes. Der allererste Aufsatz erscheint im August 1893 in der *Frankfurter Zeitung* und im Dezember desselben Jahres in Übersetzung für das italienische Publikum auf der *Tavola Rotonda*.³⁴⁶ Es handelt sich allerdings um eine recht freie Übersetzung, die D'Annunzio vermutlich zusammen mit einem Übersetzer angefertigt hat.

Roberta Ascarelli vergleicht in ihrem äußerst lesenswerten Aufsatz³⁴⁷ beide Texte und hebt die Unterschiede und die jeweiligen möglichen Gründe für die Veränderungen in der italienischen Fassung sowie für den bemerkenswerten Ausschluss Hofmannsthal von D'Annunzios damals bekanntestem Roman *Il Piacere* hervor. Ascarella sieht in Hofmannsthal's scharfsinniger Auffassung der Werke des Italieners und in der präzisen Darstellung der bei ihm beliebten Themen einen Beweis für einen intensiven Dialog zwischen beiden Künstlern,³⁴⁸ den ich zwar mit der vorliegenden Arbeit hervorheben und unterstützen möchte, dies jedoch anders als sie v. a. in Bezug auf den vermeintlichen Ausschluss des *Il Piacere*. Der Anfang des ersten D'Annunzio-Aufsatzes lautet:

Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Großväter, die Zeitgenossen Leopardis, und all die unzähligen Generationen vor ihnen, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige. (HvH, *Gabriele D'Annunzio* 1893, in RA I, S. 174)

Wenn wir an das vom Autor unkommentierte Ende des *Piacere* denken, in dem die Prozession Andreas hinter einem Möbelstück geschildert ist, das zu einem Teil der Reliquiensammlung des heidnischen Heiligtums des *palazzo Zuccari* werden soll und die schwachen Nerven Andreas zur Erzeugung neuer Phantasiebilder stimulieren wird, dann wird klar, dass der Anfang des Aufsatzes das Ende des Romans indirekt zitiert.³⁴⁹ Natürlich ist damit nicht gemeint, dass

³⁴⁵ Siehe *Hugo von Hofmannsthal Briefe 1890- 1901*, S. Fischer Verlag, Berlin: 1935, S. 267 f.: „[...] Den letzten Nachmittag habe ich in der Villa von D'Annunzio verbracht. [...] An einem der letzten Abende hab' ich zufällig erfahren, daß D'Annunzio in einer kleinen versteckten Villa in Settignano lebt, und hab' ihm geschrieben und bin dann hinausgefahren. Ich habe für seine Werke keine unbedingte Sympathie, außer für die Verse, immerhin hab' ich ihn immer für die größte Dichterkraft unserer Zeit gehalten, für den, der einen Titel von dem, was den Dichter ausmacht, die Intensität des Sehens und Ausdrückens, in einem für alle Zeiten höchst ungewöhnlichen Maß besitzt, so daß er für unsere Zeit in dieser Beziehung der hervorragendste Mensch genannt werden kann, wobei ich die großen Qualitäten von Maupassant, Ibsen und anderen nicht vergesse. Er ist erst dreiunddreißig Jahre alt und hat einen großen Teil seiner an Eindringlichkeit und fast teuflischer Darstellungskraft hinter gar nichts zurückstehenden Prosa-Arbeiten zwischen seinem 16. und 22. Jahr geschrieben! [...]“ In diesem Brief wird das zwiespältige, aus Bewunderung und Kritik bestehende Verhältnis zwischen Hofmannsthal und D'Annunzio bereits sehr deutlich.

³⁴⁶ Die nicht immer originaltreue Übersetzung des Aufsatzes ins Italienische findet man in GDA, SG II, S. 157-169.

³⁴⁷ Vgl. „Hugo von Hofmannsthal's ‚Gabriele d'Annunzio‘ in der Übersetzung von Gabriele d'Annunzio. Mitgeteilt und kommentiert von Roberta Ascarella“, in, *Hofmannsthal Jahrbuch* 3, S. 169-189.

³⁴⁸ Vgl. Ascarella, in ebd., S. 173.

³⁴⁹ Mazzarella sieht in Andrea Sperelli die Verkörperung des „Medusischen“, mit dem auch Hofmannsthal – wie wir im nächsten Exkurs sehen werden – die Wahrnehmung D'Annunzios und seiner Charaktere geschildert hat

die sogenannten ‚Spätgeborenen‘ eine kranke Generation seien. Vielmehr kann man den Text als Ausdruck des Scheiterns des Ästhetizismus und der Kunst lesen, das diese Generation erleidet und welche deswegen den reinen Ästhetizismus als (Re-)Aktivismus problematisch oder *kritisch* sieht.

Hofmannsthals Diagnose der Epoche der Spätgeborenen, zu denen er selbst gehört, ist als Aufruf zu verstehen, sich der „geistigen Freimauerei“ (ebd., S. 175) anzuschließen und erstmals das „Bewußtsein“ (ebd.) der Epoche gemeinsam zu schildern. D'Annunzio dient nun als Beispiel für die neue, gemeinsam zu gestaltende Modernität, welche nur durch eine kritische Haltung dem Ästhetizismus gegenüber entstehen kann. Darum steht *Il Piacere*, dessen Hauptheld ein Abgrenzungsmuster darstellt, nicht im Zentrum, sondern zeigt sich nur in Andeutungen, die die Stichworte der zu überwindenden Haltung ausmachen. Als interessant erweist sich, dass Hofmannsthal hingegen u. a. die Novelle *Gli idolatri* als Beispiel für die Modernität D'Annunzios nimmt. Nicht seine Ästhetizismus-Phase steht im Mittelpunkt, sondern die Darstellung verschiedener Menschen, genauer: einer Masse in Bewegung. Hofmannsthal zitiert auch die *Römischen Elegien* und *L'Innocente* von D'Annunzio (die Analyse Hofmannsthals dieses letzten Werks wird im nächsten *Exkurs* Beachtung erfahren).

Meine bewusst knapp gehaltene Analyse des ersten D'Annunzio-Aufsatzes nimmt die Ankündigung des ähnlichen, von D'Annunzio und von Hofmannsthal betretenen Wegs zur Abgrenzung vom Ästhetizismus zugunsten einer in der Gesellschaft wirkenden Kunst in den Fokus, die in den nächsten Unterkapiteln der vorliegenden Arbeit genauer analysiert wird.

Der in diesem Aufsatz geäußerte Wunsch Hofmannsthals nach einem neuen Menenius Agrippa scheint diesbezüglich besonders interessant:

Aber der große Dichter auf den wir alle warten heißt Menenius Agrippa und ist ein weltkluger großer Herr: der wird mit wundervollen Rattenfängerfabeln, purpurnen Tragödien,

(vgl. Mazzarella, S. 35). Er fügt jedoch hinzu, dass Hofmannsthal Andrea Sperelli nicht kannte (vgl. ebd., S. 115). Wir wissen aus der Bibliothek Hofmannsthals (vgl. HvH, *Sämtliche Werke XL. Bibliothek*, S. 148-156), dass er *Il Piacere* gelesen hat. Nicht nur Andrea aus dem Drama *Gestern* von Hugo von Hofmannsthal (darüber wird die Rede im Kapitel 3.3.1 dieser Arbeit sein) weist auffällige Ähnlichkeiten zum italienischen Dandy auf, mit dem er sich u. a. den Namen teilt, sondern auch der Protagonist des Dramas *Der Abenteurer und die Sängerin*. Dieser letzte ist genauso wie Andrea aus *Il Piacere* erfahrener Frauenheld und teilt sich mit ihm die Eigenschaft, die Rhetorik zu benutzen, um Frauen zu verführen (vgl. HvH, GD I, S. 514 und 519). Mazzarella hat außerdem eine Arbeit über D'Annunzio, Hofmannsthal und Musil geschrieben, auf die bereits in der Einleitung zu dieser Studie verwiesen wurde (Arturo Mazzarella, *La visione e l'enigma. D'Annunzio Hofmannsthal Musil*). Obwohl er Ähnlichkeiten zwischen D'Annunzios und Hofmannsthals Frühwerk sieht, die ich mit meiner Arbeit auch hervorheben werde, macht er sie jedoch bedauerlicherweise an meiner Meinung nach eher unfundierten Thesen und an einer textfernen Analyse fest. Für eine interessante Analyse des ‚Medusischen‘ D'Annunzios in der Interpretation Hofmannsthals empfehle ich hingegen die Lektüre des Beitrags von Ferruccio Masini, „Lo sguardo della Medusa“ im bereits zitierten Sammelband, *Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 Settembre 1973* und besonders S. 283-294. Masini hebt auch den Einfluss des Italieners auf Hofmannsthals Dramen *Der Tod des Tizian* und *Der Tor und der Tod* hervor, in denen laut dem Verfasser Hofmannsthal das paradoxe dieser medusenhaften Wahrnehmung bzw. der Nähe zwischen Lebensrausch und Todeswunsch thematisiert (vgl. ebd., S. 285). Meine Lektüren der oben genannten Dramen im Kapitel 3.3.1 werde ich hingegen anhand des von mir ‚Paradox der Dekadenz‘ genannten Phänomens ausführen.

Spiegeln, aus denen der Weltlauf gewaltig, düster und funkelnd zurückstrahlt, die Verlaufenen zurücklocken, daß sie wieder dem atmenden Tage Hofdienst tun, wie es sich ziemt. (Ebd., S. 184)

Menenius Agrippa wurde der Legende nach einst von den Politikern gerufen, damit er die rebellische Menge zurück zur Stadt bringen und sie von der Auflehnung abhalten könne. Um diesen Wunsch in Erfüllung zu bringen, erzählte er der Menge das Gleichnis über den Streit der Körporglieder. Ähnlich wie im Verständnis der Dekadenz nach Bourget geht es hier um die durch einen lebendigen Körper verbildlichte Gesellschaft, deren Glieder nicht mehr zusammen für den ganzen Körper arbeiten: Aufgrund der vermeintlichen Faulheit des Magens, der unter dem Verdacht stand, nur sich selbst zu versorgen, verweigerten die anderen Glieder ihre Zusammenarbeit. Die Verschwörung dauerte jedoch nicht lange, weil sie doch die Schwächung des ganzen Körpers erlebten und somit wurde ihnen deutlich, dass der Magen den Körper mit dem für das Leben notwendige Blut versorgt. Mit diesem Gleichnis gelingt es Agrippa, das Volk zurück zur Stadt zu bringen. Offensichtlich ist jedoch das Gleichnis ein Märchen:

Die Gleichnisrede kann für die Gemeinschaft einen Integrationsmodus nur um den Preis entwerfen, dass die den natürlichen Körper – retrospektiv – desintegriert. Sie ruft das Phantasma einer vororganischen Dissoziation auf, die nur eine neuerliche Verabredung zwischen den Gliedern zu heilen vermag.³⁵⁰

Interessanter für das Thema dieser Untersuchung ist jedoch, dass eine ähnliche Lüge (Bourget) die Zeit der Dekadenz verbildlicht und diese somit gleichzeitig als eine kritische Zeit präsentiert, die es zu überwinden gilt. Durch diese Lüge wurden die sogenannten Dekadenten zur (Re-)Aktion bewegt. Nicht zufällig scheint, dass Hofmannsthal sich gerade in der gleichen Zeit einen neuen Menenius Agrippa wünscht, welchen er vielleicht bereits in D'Annunzio sieht. Die Hoffnung auf einem der Lebensrealität näherstehenden Herren, der gerade durch eine Rede die Abgegrenzten zurückbringt, ist besonders interessant, weil Hofmannsthal sich mit diesem Wunsch deutlich die Ankunft eines politischen Dichters herbeisehnt, der in der Gesellschaft wirkt. Hier scheint Hofmannsthal zwar auf das Programm der *l'art pour l'art*-Bewegung zu verzichten und die Hoffnung auf eine instrumentelle bzw. auf die Wirkung bezogene Funktion der aus Sprache gemachten Kunst für die Welt klar auszusprechen,³⁵¹ dennoch klingt diese Vorstellung durchaus ambivalent. Im Wunsch eines politischen Dichters, der mit Rattenfängerfabeln, Tragödien und Spiegeln die „Verlaufenen“ (ebd.) wieder in die Stadt bringt, scheint Hofmannsthal die aufklärerische Funktion des Politikers auszustreichen und die verführerische, aber ambivalente Macht des Literarischen hervorzuheben. Diese wird nicht zuletzt vom Verb

³⁵⁰ Albert Koschorke, Susanne Lüdemann, Thomas Frank, Ethel Matala de Mazza, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 2007, S. 20.

³⁵¹ Hebekus sieht zurecht darin nicht die Absicht des Autors, das *body politic* naturalisieren zu wollen, sondern den Wunsch nach einer politischen Performanz von Dichtung (vgl. Hebekus, S. 124 f.)

‚locken‘ und von der Wahl des literarischen, zielführenden Mediums ausgedrückt. Diese erklärungsbedürftige Äußerung wird im Laufe der Arbeit v. a. bezüglich des Versuchs Hofmannsthal's, die Kandidatur D'Annunzios zu rechtfertigen, erläutert. Allerdings enthüllt schon diese Äußerung den Wunsch des Autors nach einer Kunst, die in der Gesellschaft *und* auf die Menge wirkt. Dadurch ist bereits die erste Verbindung zu D'Annunzios ästhetisch-politischem Programm angekündigt.

3.2.3 Der gescheiterte Weg vom Leben in die Kunst: Die Widmung des *Giovanni Episcopo*

In diesem Kapitel werde ich mich mit der Widmung an Matilde Serao (Schriftstellerin und erste weibliche Chefredakteurin der italienischen Zeitschrift *Il Mattino*) des weniger bekannten Romans von D'Annunzio *Giovanni Episcopo* auseinandersetzen. Die Widmung ist ein Beleg für die bewusst inszenierte Erneuerung des Autors nach seinem Versuch der Abgrenzung vom Muster des gebürtigen Aristokraten Andrea Sperelli.

Relevant scheint mir, dass die Widmung folgendermaßen datiert ist: „nell'Epifania del 1892“/ „Am Epiphaniastag 1892“ (GDA, *Giovanni Episcopo*, in PR I, S. 1029). Unter ‚Epifania‘ kann auch ‚Offenbarung‘ verstanden werden.³⁵² Das Datum steht daher als ein symbolisches Echo der vom Autor schon in der *revue hebdomadaire* unter dem Motto ‚rursus homo est‘ angekündigten und in diesem Roman beabsichtigten, jedoch gescheiterten Erneuerung.

Illustre signora, mia cara amica, questo piccolo libro che io vi dedico non ha per me importanza di arte; ma è un semplice documento letterario pubblicato a indicare il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto verso una finale rinnovazione. (Ebd., S. 1025)³⁵³

Diese Widmung ist Ausdruck einer von der Suche nach stilistischer Erneuerung verursachten Krise,³⁵⁴ die mit der Verfassung von *L'Innocente* laut der oben genannten, in Frankreich erschienen Biographie überwunden wird. Die Lektüre von *Il Piacere* lässt erkennen, dass D'Annunzio die von ihm in der *revue hebdomadaire* als ‚aphrodisische Dementia‘ bezeichnete und vom mondänen Leben in der Stadt verursachte Krise zu überwinden versuchte – und zwar durch die Abgrenzung im *hortus conclusus* bzw. in der Villa des Friends Francesco Paolo Michetti.

³⁵² Vgl. loZingarelli, S. 788.

³⁵³ Übersetzung: „Sehr geehrte Dame, meine liebe Freundin, dieses kleine Buch, das ich Ihnen widme, hat für mich keine künstlerische Bedeutung, vielmehr handelt es sich um ein einfaches literarisches Dokument, das veröffentlicht worden ist, um das erste instinktive Streben eines unruhigen Schöpfers nach endlicher Erneuerung zu zeigen.“

³⁵⁴ Mazzarella schreibt, dass die Krise des Autors dadurch verursacht worden ist, dass er sich nach der Erfahrung von *Il Piacere* zum ersten Mal von der ideellen Welt der Kunst verabschieden musste und gerade daran scheitert (vgl. Mazzarella, S. 46). Ich werde in diesem Unterkapitel zeigen, dass diese Krise sich hingegen aus dem Kontakt des Autors zur Menge ergibt.

Die Genesung geschieht durch die Arbeit am Roman. Das Motto der Widmung des Romans lautet:

[i]o sono ora, come te, convinto che c'è per noi un solo oggetto di studii: la Vita. (GDA, *Il Piacere*, in ebd., S. 3)³⁵⁵

Der Bezug zwischen Leben und Kunst ist hier als Selbstreferenz zu verstehen. Dieser spielt für den Ästhetizismus eine wichtige Rolle: Der Autor macht aus seinem Leben ein Kunstwerk, das mit aufmerksam gewählten Worten Leben verspricht. Das Leben wird so zum einziggültigen Forschungsobjekt bestimmt, jedoch hat es hier noch keinen objektiven Wert, da es im Roman meist um das Leben des Autors selbst geht. Es handelt sich nicht um eine Biographie im reinen Sinne, sondern vielmehr um ein Leben, das durch Genesung gerettet werden muss, um sich danach über die anderen erheben zu können. Während der Autor hier weder seine Überlegenheit gegenüber seinem Helden noch den künstlerischen Wert des in einem *hortus conclusus* geschriebenen Romans in Frage stellt, spricht er den Roman *Giovanni Episcopo* künstlerische Bedeutung ab. Gleichzeitig hält er ihn für ein wichtiges Zeichen seines Strebens nach einer Erneuerung.

Giovanni Episcopo ist laut D'Annunzio kein Kunstwerk, weil – wie er selbst in der Widmung berichtet – die Charaktere und das nicht von ihm unmittelbar erlebte in der literarischen Übertragung nicht lebendig genug wirken. Dieser Kluft zwischen Kunst und Leben liegt eine vom Autor erlebte, vergleichbare Kluft zwischen literarischer Tätigkeit und Wehrdienst zugrunde:

[u]scito dalla servitù militare, io durai fatica a riprendere le antiche consuetudini dello spirito, ad acquistare una nozione precisa del mio nuovo stato interiore, a raccogliermi, quasi direi a ripossedermi. Compresi allora come sia profonda e inevitabile su noi l'azione pur degli estranei da cui tante diversità ci separano, e come sia più difficile preservare la nostra persona morale che il nostro corpo dai rudi contatti delle moltitudini per mezzo a cui viviamo o passiamo. Nulla, mia cara amica, nulla di quanto crediamo nostro ci appartiene. (GDA, *Giovanni Episcopo*, in ebd., S. 1025 f.)³⁵⁶

Diese Kluft zwischen Forschung des Lebens und dem Leben selbst ist die im Ästhetizismus nur *ex negativo* anwesende Menge. Die durch Abgrenzung erreichte moralische Überlegenheit des Einzelnen dem Anderen gegenüber wird durch den wahrhaftigen Kontakt zu den anderen auf die Probe gestellt: Der Schritt vom *hortus conclusus* ins Leben ist zwar unvermeidbar, jedoch für den Einzelnen, der das Leben in seiner Schreibstube durch Worte reproduzieren will,

³⁵⁵ Übersetzung: „Ich bin nun jetzt wie du überzeugt, dass es für uns kein anderes Forschungsobjekt als das Leben gibt.“

³⁵⁶ Übersetzung: „Nach dem Militärdienst fiel es mir schwer, mit meinen alten geistigen Gewohnheiten wieder anzufangen, eine präzise Erkenntnis über meinen neuen innerlichen Zustand zu erlangen, mich zu sammeln, quasi die Herrschaft über mich selbst wiederzufinden. Ich verstand nun wie tief und unvermeidbar auf uns die Wirkung selbst der uns Fernstehenden ist, von denen uns viele Unterschiede trennen, und wie noch schwieriger es ist, unsere moralische Person und nicht lediglich unseren Körper von den derben Kontakten zu den Mengen zu bewahren, in deren Mitte wir leben oder hindurchziehen. Nichts, meine liebe Freundin, nichts von dem, was wir als Unseres bezeichnen, gehört uns.“

durchaus wirkungsvoll. In einer geschlossenen Menge wird das Ich zum Wir, zu einer kollektiven Seele.³⁵⁷ Die Absicht D'Annunzios, das Leben zu erforschen, darf dementsprechend nicht mehr subjektiv sein, sondern muss sich auch auf diejenigen beziehen, die zu der Veränderung des Lebens beigetragen haben: „[b]isogna studiare gli uomini e le cose DIRETTAMENTE, senza transposizione alcuna“ (Ebd., S. 1028; Hervorhebung im Original).³⁵⁸

Der Andere oder die Anderen drängen den Einzelnen in der Menge zum Körperkontakt und zwingen das bis zuvor von ihr abgegrenzte Subjekt, Teil eines Organismus zu werden, der als solcher nur aufgrund seiner Vielfalt lebendig wird. Derselbe Einzelne, der im Abgrenzungsvorgang der Menge ihre Lebendigkeit entzieht und sie lediglich als Masse darstellt, ist nach dem Kontakt zu ihr davon überzeugt, ihr die unmittelbar auf ihn ausgeübte Wirkung, die Lebendigkeit, zurückgeben zu müssen. Diese neue Erfahrung von Lebendigkeit fordert einen neuen literarischen Stil, der in der Lage ist, eine Erneuerung zu realisieren.

Wenn sich einerseits nichts am Bezug zwischen Kunst und Leben (Leben→Kunst→Leben) ändert, hat sich andererseits durch den direkten Kontakt zur Menge das Verständnis vom Leben verändert. Die früheren Werke des Autors scheinen ihm jetzt interessanterweise eine „compagine senza vitalità“/ „Menge ohne Lebendigkeit“ (ebd., S. 1026) zu sein. Relevant ist die Wahl des Wortes ‚compagine‘, ein Synonym für ‚Zusammenhang‘ oder ‚Menge‘. Der Autor sieht sich mit zwei Mengen konfrontiert: mit der wahren Menge der Stadt und mit der Menge seiner Werke. Die erste, die er im Zustand der Abgrenzung für nicht lebendig gehalten hatte, scheint ihm jetzt lebendiger als die zweite, mit der er Leben schaffen wollte. D'Annunzio ist bewusst, dass er sich selbst und seinen Stil erneuern muss, wenn er weiterhin seine ästhetische und politische Absicht bewahren will, durch Leben versprechende Werke auf die Menge zu wirken. „O rinnovarsi o morire“ / „Erneuerung oder Tod“ (ebd., S. 1029) ist das neue Motto des Autors. An diesem Scheideweg wird er jedoch nicht lange bleiben. Wenn auch die Erneuerung im *Giovanni Episcopo* zunächst ein Dilemma zu sein scheint, so findet der Autor die Lösung in den folgenden Romanen: Er macht sich auf den Weg der Erneuerung, während er seine Helden den Weg des Todes gehen lässt.

3.2.4 Erneuerung oder Tod

In diesem Unterkapitel werde ich mich hauptsächlich mit der Entwicklung im Verhältnis zwischen Einzelem und Vielen und der Analyse der neuen Rolle der Frau in den verbliebenen *Romanzi della Rosa*, *L'Innocente* und *Trionfo della Morte*, beschäftigen.

³⁵⁷ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 45-58 und Le Bon, S.11-21.

³⁵⁸ Übersetzung: „Man muss die Menschen und die Dinge DIREKT, ohne jegliche Transposition erforschen.“

L'Innocente

In diesem 1892 veröffentlichten Roman geht es – ähnlich wie in *Il Piacere* – um Krankheit und Genesung. Andrea Sperelli und Tullio Hermil, der Protagonist von *L'Innocente*, wurden in der Forschungsliteratur aufgrund ähnlicher Charaktereigenschaften bereits mehrmals verglichen.³⁵⁹ Mir scheint jedoch, dass die Forschung sich bis jetzt wenig auf die Konturierung der Rolle konzentriert hat, die der Roman für die Ökonomie der Annäherung D'Annunzios an das einfache Volk spielt. Der Hauptunterschied zwischen beiden Romanen lässt sich wie folgt definieren: Während in *Il Piacere* die Genesung des Helden ein rein formales Intermezzo darstellt, geht es in *L'Innocente* um die verhinderte Genesung des Hauptcharakters in einem fern der Stadt Rom angesiedelten *hortus conclusus*, in dem nicht nur die Natur, sondern auch das einfache Volk als ersehnte, tugendhafte Beispiele dienen. Gerade das einfache Volk wird auf der ersten Seite des Romans vom Ich Erzähler angesprochen, der das Geständnis des von ihm begangenen Mordes an einem Kind mit dem ersten Vers des Psalms 119 beginnt: Den „[b]eati immaculati“ (GDA, *L'Innocente*, in PR I, S. 360) ist die Confessio gewidmet.

Obwohl man am Anfang meinen könnte, dass mit dieser Widmung das vom Protagonisten getötete Kind gemeint ist, wird schließlich klar, dass damit – wie auch der Psalm schon andeutet – eher diejenigen gemeint sind, die in Harmonie mit dem Gesetz Gottes agieren und leben und die jetzt, nach dem Mord an einem unschuldigen Kind, für Tullio lediglich ein Wunschbild bleiben können. Auch wenn er in seiner Konfession seine Überlegenheit gegenüber den irdischen Richtern nicht in Frage stellt (vgl. ebd.), so weiß er dennoch, dass er nicht zu den ‚beati‘ – hierunter sind sowohl die glücklichen als auch die heiligen Menschen zu verstehen – gehört. Ein Jahr nach der mörderischen Tat (kaum ist ihm damals gelungen, sie zu verschweigen; vgl. ebd., S. 629) muss der Protagonist sie endlich gestehen:

[e]ppure bisogna che io mi accusi, che io mi confessi. Bisogna che io riveli il mio segreto a qualcuno
A CHI? (Ebd., S. 360; Hervorhebung im Original)³⁶⁰

Auf diese scheinbar unbeantwortete Frage folgt das präzise und reflektierte Geständnis des Vorgangs, der zum Mord geführt hat. Tullio kann keinen Zuhörer für seine Beichte finden und

³⁵⁹ Mazzarella, der die Nähe zwischen beiden Charakteren unterstreicht, sieht z. B. in Tullio die Verkörperung von Andreas Eitelkeit und vergleicht die Rage Andreas gegenüber Maria mit derjenigen Tullios gegenüber Giuliana (vgl. Mazzarella, S. 60). Ich werde im Laufe meiner Lektüre zeigen, dass Tullio nicht die Eitelkeit, sondern den Egoismus in seinem selbstbehaupteten Auserwähltsein darstellt. Chytraeus-Auerbach unterstreicht ebenfalls die Nähe zwischen Andrea und Tullio. Den Unterschied zwischen beiden Charakteren macht sie daran fest, dass sich Tullio gegen sein Schicksal wehrt, während Andrea sein Los bedingungslos akzeptiert (vgl. Chytraeus-Auerbach, S. 50). Auch diese Interpretation halte ich nicht für plausibel.

³⁶⁰ Übersetzung: „Dennoch muss ich mich selber anklagen und beichten. Ich muss jemandem mein Geheimnis gestehen. WEM?“

beantwortet deswegen seine offene Frage mit einer psychologischen, selbstreflexiven Ich-Erzählung, in der er gleichzeitig Subjekt, Objekt und Adressat ist. Der Autor hingegen verfolgt mit diesem Roman die Absicht die ‚*beati immaculati*‘, also das einfache Volk als Publikum, für sich nicht nur als Wunschbild zu gewinnen.

Daraufhin versucht er, sich als leidender Mensch mit einer neuen, von Tolstoi³⁶¹ und Dostojewski inspirierten Lebensweise zu profilieren.³⁶² ‚Erneuerung oder Tod‘ war das Motto der Widmung des *Giovanni* Episcopo, welches auch für den Roman *L'Innocente* gilt: Der Autor erneuert sich, während der Romanheld tötet.

Da wir uns noch innerhalb des *territoire* der Dekadenz bewegen, spielen Krankheit und Genesung eine nicht zu unterschätzende Rolle, jedoch stehen dem Protagonisten das außereheliche Kind seiner Frau sowie seine nicht fundierte Überlegenheit im Weg, um ‚heilen‘ zu können,³⁶³ woraufhin er sich für den Mord am Unschuldigen entscheidet. Analog zu *Il Piacere* bleibt die Vorstellung, dass die Genesung nur in einem *hortus conclusus* geschehen kann (die Stadt ist auch hier als Ort der Dementia und der Gier dargestellt, vgl. ebd., S. 378). In Rom hat Tullio seine Frau mehrmals mit zwei ihrer Freundinnen betrogen. Darüber hinaus hat er eine lange Affäre mit Teresa Raffo; ihretwegen duelliert er mit ihrem Mann (ein zusätzliches Echo der Erfahrung Andrea Sperellis). Mit seiner treuen Frau Giuliana, die sich der Affären durchaus bewusst ist, hat Tullio bereits zwei Töchter.³⁶⁴

Der ausschlaggebende Unterschied zwischen beiden Romanen liegt darin, dass in *L'Innocente* nicht nur keinerlei Verachtung gegenüber dem Pöbel und den einfachen Arbeitern zu spüren ist; vielmehr sind diese bzw. die ‚*beati immaculati*‘ als die wahrhafte, einzig mögliche Rettung dargestellt. Ihrem Vorbild, das im Motto des Romans „*hora est benefaciendi*“ (ebd., S. 493) deutlich ausgedrückt und von Tullios Bruder oft wiederholt wird, kann der Held nicht folgen. Diese Aufforderung nach einem zum Guten und Wahren, der Arbeit und der Produktivität gewidmeten Leben erinnert in seiner Funktion als Symbol einer gescheiterten Lebenserfahrung an das Motto von *Il Piacere*: ‚*ruit hora*‘. Will man aus beiden Sprüchen die jeweilige Botschaft des Romans herauslesen, dann wird klar, dass die Inschrift auf der Sonnenuhr ‚*hora est benefaciendi*‘ in *L'Innocente* für den Gegensatz der Muße und als Aufforderung zur Arbeit steht.

³⁶¹ Der Leser wird sich erinnern, dass im Unterkapitel 2.3 dieser Arbeit gerade Tolstoi als Beispiel für eine auf die Wirkung gerichtete Kunst zitiert worden ist.

³⁶² Vgl. *La revue hebdomadaire*, S. 604.

³⁶³ Vgl. Mazzarella, S. 63, Goudet, S. 85-87 und Roda, S. 213.

³⁶⁴ Giuliana weist gewisse Ähnlichkeiten mit Maria aus *Il Piacere* auf v. a., weil sie eine ähnliche Rolle in der Rettung ihres Mannes spielen wird.

Der Schädel mit der Inschrift ‚*ruit hora*‘ thematisiert hingegen die Muße der *vanitas* und ihre Vereitelung.³⁶⁵

Zurück zum Anfang der Erzählung. Tullio enthüllt in seinem Bericht mit unfehlbarer Klarheit die egoistische Natur seiner Selbstbehauptung als auserwähltes, rares Wesen mit außergewöhnlicher Klugheit, aufgrund derer er sich das Recht herausnimmt, seine Verpflichtungen gegenüber seiner Frau und seinen Töchtern zu vernachlässigen (vgl. ebd., S. 362). Während Andreas Problem im Rahmen dieser Arbeit u. a. auf Schopenhauers feindliche Gegenüberstellung von Stolz und Eitelkeit zurückgeführt wurde (so wurde auch darauf hingewiesen, dass Andreas Eitelkeit darin besteht, Hochachtung im Außen zu finden), scheint Tullio dem Typus eines gefährlichen bzw. egoistischen Stolzes zu entsprechen. Tullio lebt in der tiefen Überzeugung der Hochachtung vor sich selbst. Im Gegensatz zum Typus der Eitelkeit ist er nicht auf der Suche nach Beifall, vielmehr verachtet er seiner Überzeugung entsprechend die Meinung und Gefühle anderer und lebt jenseits moralischer Verpflichtungen, v. a. seiner Familie gegenüber. Darüber hinaus glaubt Tullio, aufgrund seiner tief verwurzelten Überzeugung von sich selbst, in vollkommenem Einklang mit seiner Natur zu leben (vgl. ebd.).

Giuliana leidet allerdings nicht nur seelisch unter der Untreue ihres Mannes, sondern auch körperlich, weswegen sie gynäkologisch operiert werden muss. Während der Genesung scheint sich die Liebe Tullios zu Giuliana im Einklang mit dem biologischen Prozess der Genesung und dem Programm der Dekadenz zu regenerieren; dennoch handelt es sich wieder um eine Phantasie des eigentlich willenlosen Helden, dessen Nervensystem – ähnlich wie bei seinem Vorgänger – anfällig für die Bilder seiner Einbildung ist. So beginnt er, von einer neugeborenen Liebe im *hortus conclusus* der *Villalilla* zu schwärmen; derselbe Ort, an dem er früher seine Frau tatsächlich geliebt hatte. Die Phantasie Tullios, mit seiner Frau in die Natur zurückzukehren, bleibt nicht unausgesprochen; im Gegenteil bittet er sie um Verzeihung und verspricht ihr, gemeinsam zur *Villalilla* zurückzugehen. Dieser Vorsatz wird jedoch nicht in die Tat umgesetzt werden. Teresa Raffo schreibt ihm einen Brief und fordert ihn auf, sie zu treffen. Plötzlich scheinen ihm seine Phantasien mit Giuliana völlig fremd (vgl. ebd., S. 378).³⁶⁶ Nun enttäuscht Tullio seine Frau erneut und trifft Teresa Raffo in Firenze, anstatt mit ihr zur *Villalilla* zu fahren.

³⁶⁵ Bei der Inschrift ‚*hora est benefaciendi*‘ geht es um einen Kirchturm, dessen Funktion für die Gemeinde eine der privaten, zum Vergnügen ersteigerten Uhr Andrea Sperellis entgegengesetzte Rolle spielt.

³⁶⁶ Um sich gegen diese plötzliche, aber vorhersehbare Wendung seines Gemüts zu wehren, widmet sich Tullio zunächst seiner Lieblingsaktivität, die er mit seinem Vorgänger teilt: die Verschmelzung der Bilder beider Frauen, um die Intensität seiner Empfindungen durch eine fiktive, durch Einbildungskraft kreierte Depravation zu steigern (vgl. GDA, *L'Innocente*, in PR I, S. 384). Wie Goudet schreibt, ist Tullios Charakter jedoch psychologisch betrachtet sehr viel komplexer als der seines Vorgängers (vgl. Goudet, S. 81).

Teresa und generell die Stadt lösen in Tullio eine mit derjenigen Andreas vergleichbare Dementia aus, der er sich zwar bewusst ist (vgl. ebd., S. 395), die ihn jedoch weiter von der Wirklichkeit, von seinem Haus und von seiner Frau entfremdet.

Die Aufmerksamkeit Tullios wird eines Tages trotz seiner Entfremdung von und seiner Gleichgültigkeit gegenüber seiner Frau plötzlich wiedererweckt: Er hört sie die Arie des Orpheus singen. Der Verdacht, dass Giuliana aus Fröhlichkeit singen könnte, beunruhigt Tullio und bringt ihn dazu, nach langer Zeit in ihr Zimmer zu gehen und mit ihr ein aufgrund der verlorenen Intimität eher unbeholfenes Gespräch zu führen. Sie macht sich für eine Abendveranstaltung zurecht und Tullio erkennt in diesem Moment in ihr „*un'altra donna*“/ „*eine andere Frau*“ (ebd., S. 397; Hervorhebung im Original), die auch von anderen Männern begehrt werden könnte (vgl. ebd., S. 398). Giuliana geht kurz aus ihrem Zimmer und Tullio blickt eifersüchtig auf ihren Schreibtisch, auf dem er den Roman *Il Segreto* des bekannten Schriftstellers Filippo Arborio entdeckt. Interessanterweise enthält das Buch eine persönliche Widmung des Autors, in welcher Giuliana als „TVRRIS EBURNEA“³⁶⁷ (ebd., S. 400; Hervorhebung im Original) angesprochen wird.

Bemerkenswert ist nicht nur die Bekanntschaft zwischen dem Autor und Giuliana, sondern auch Tullios Beschreibung des psychologischen Stils des Schriftstellers Arborio. Er hält ihn für kompliziert, oft für falsch, aber dennoch für scharfsinnig; seine Romane lehren laut Tullio den „disdegno della vita comune“/ „Ekel für das durchschnittliche Leben“ (ebd.) und seine Charaktere müssen aufgrund ihrer Chimären gegen die Realität ankämpfen. Es ist also nicht zu übersehen, dass mit dieser Beschreibung auch D'Annunzios Stil in der Phase vor seinem Erneuerungsvorsatz gemeint ist. Nicht zu unterschätzen ist auch, dass Tullio selbst zugibt, sich oft in Arborios Charakteren wiedererkannt zu haben, weswegen er einen seiner Romane „libro fraterno“/ „brüderliches Buch“ (ebd.) nennt.³⁶⁸

Die Wiedererkennung Tullios in diesem Muster macht deutlich, dass auch er zum Abgrenzungsprogramm des Autors D'Annunzio gehört. Die von Tullio erkannte Ähnlichkeit zwischen dem Romancharakter und sich selbst erweckt in ihm den Verdacht, Giuliana könnte sich aus diesem Grund vom Schriftsteller angezogen fühlen (vgl. ebd.). Daraufhin erzählt Tullio von seiner vergangenen Begegnung mit Filippo Arborio in einer Rüstkammer. Hier durfte er ihn beim Fechten beobachten und seine Mittelmäßigkeit in der körperlichen Aktivität feststellen (vgl. ebd., S. 405). Hierin ist meiner Meinung nach mehr als nur Eifersucht des Protagonisten

³⁶⁷ Maria wird in *Il Piacere* auch als *turris eburnea* von der Cousine Andreas bezeichnet (vgl. GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 157 und GDA, *Lust*, S. 208).

³⁶⁸ Luigi Capuana schreibt diesbezüglich in seiner D'Annunzio gewidmeten Studie, *Su D'Annunzio*, Angelo Pupino (Hrsg.), Edizioni scientifiche italiane, Napoli: 2004, dass Tullio Andreas leiblicher Bruder sei (vgl. Capuana, S. 81).

herauszulesen. Mir scheint die Beschreibung seiner ungewöhnlichen Betätigung im Sport eher eine Kritik D'Annunzios an der Muße des Ästheten und an seiner unzeitgemäßen Haltung zu sein, welche im Laufe des Romans – wie wir später sehen werden – noch schärfer wird. An diesen Gedanken lässt sich auch die Beschreibung seines nackten „corpo smilzo“/ „schmäch-tige[n] Körper[s]“ (ebd., S. 406) in der Umkleidekabine anschließen. Die Ahnung einer mögli-chen Affäre seiner Frau mit Filippo Arborio und die persönliche Begegnung mit ihm bleiben zunächst eine erzählte Episode.

Tullio berichtet anschließend vom Ende der Liaison mit Teresa Raffo, von seinem darauffol-genden Aufenthalt in Venedig und von seiner Rückkehr nach Hause, wo er seine Frau noch trauriger und kränklicher als sonst vorfindet. In diesem Moment stellt er fest, dass beide gesund werden müssen, was zweifelsohne nicht in der Stadt, sondern nur auf dem Land bei Tullios Familie geschehen kann (vgl. ebd., S. 408). Die Beschreibung der geistigen und körperlichen Genesung Tullios auf dem Land bei seiner Familie erinnert deutlich an diejenige Andreas in Schifanoja:

[u]na moltitudine di sensazioni involontarie, spontanee, inconscienti, istintive componeva la mia esistenza reale. Tra l'esterno e l'interno si stabiliva un giuoco di minime azioni e di minime reazioni istantanee che fremevano in infinite ripercussioni; e ciascuna di queste ripercussioni incalcolabili si convertiva in un fenomeno psichico stupendo. Tutto il mio essere veniva alterato da ciò che passava nell'aria, da un soffio, da un'ombra, da un ba-gliore. Le grandi malattie dell'anima come quelle del corpo rinnovellano l'uomo; e le con-valescenze spirituali non sono meno soavi e meno miracolose di quelle fisiche. Davanti a un arbusto fiorito, davanti a un ramo coperto di minute gemme, davanti a un rampollo nato su un vecchio tronco quasi estinto, davanti alla più umile fra le grazie della terra, alla più modesta fra le trasfigurazioni della primavera, io mi soffermavo, semplice, candido, attonito! (Ebd., S. 412 f.)³⁶⁹

Die blühende, frühlingshafte Landschaft bzw. die Wiedergeburt der Natur im Frühling kreiert eine unbewusste Verbindung mit Tullios Genesung, die durchaus als Versuch einer Wiederge-burt in Harmonie mit der Natur zu lesen ist. Tullio empfindet in der Natur ein dem Massenzu-stand nicht fremdes, dem Unbewussten zugeschriebenes Phänomen: die Suggestion. Nun er-

³⁶⁹ Übersetzung: „Eine Menge an unwillkürlichen, spontanen, unbewussten und instinktiven Empfindungen mach-ten meine Existenz aus. Zwischen dem Äußerlichen und dem Innerlichen fing ein Spiel von kleinen Aktionen und kleinen momentanen Reaktionen an, welche bebende und endlose Reperkussionen vorursachten. Und jede von diesen unabsehbaren Auswirkungen verwandelte sich in ein erstaunliches psychisches Phänomen. Mein ganzes Wesen wurde von dem, was in der Luft vorbeischwebte – einem Hauch, einem Schatten, einem Schimmer –, verändert. Die großen Seelenkrankheiten, wie die des Körpers, sind wie eine Wiedergeburt für den Menschen und die geistigen Genesungen sind nicht weniger süß und wundervoll als die körperlichen. Bei einem aufgeblühten Busch sowie bei einem mit kleinen Knospen bedeckten Ast, bei einem auf einem alten, fast gestorbenen Zweig geborenen Ableger, bei der bescheidensten Grazie auf der Erde sowie bei der unscheinbarsten der Frühlingsoffen-barungen musste ich naiv, offenherzig und erstaunt verweilen!“

weckt die Natur im intellektuellen Menschen etwas Unbewusstes, das direkt dank dem mit Sighele genannten Imitationsdrang³⁷⁰ von ihr auf das Individuum übertragen wird und unwillkürliche Reaktionen verursacht.³⁷¹ Der instinktiven Haltung Tullios angesichts der Natur wird das „sobria e laboriosa“/ „nüchterne und arbeitswillige“ (ebd., S. 413) Leben seines jüngeren Bruders Federico gegenübergestellt, welcher „possedeva la Regola“/ „die Regel besaß“ (ebd.). Er hat nun im Unterschied zu seinem älteren Bruder ein reflektiertes sowie von Liebe, Moral und bescheidener Aufrichtigkeit geprägtes Verhältnis gegenüber der Natur: *hora est benefaciendi*. Federico hat immer auf dem Land gelebt und sein Leben der Arbeit und den Bauern gewidmet. Die Richtigkeit von Federicos Leben und die Notwendigkeit Tullios, sein „vita nuova“/ „neues Leben“ (ebd., S. 414) an dessen Beispiel auszurichten, wird zudem in der Beschreibung der Zartheit von Federicos virilen Händen verbildlicht: Diese sind einerseits an die Arbeit gewöhnt, vernachlässigen jedoch auch die Liebe zu den kleinsten Wesen der Natur nicht, was sich in seiner Aufmerksamkeit zeigt, mit der er die neugewachsenen Blätter anfasst. Zudem wird das Bedürfnis Tullios, sein Leben weiterhin auf dem Land zu verbringen, in einer Ankündigung Federicos angedeutet. Demnach soll Tullio auch die „parto arborio“/ „Baumgeburt“ (Ebd.) bzw. die Produkte des Landes miterleben.³⁷² Diese Aussage muss auch metaphorisch gelesen werden: Der Autor legt Federico den richtigen Weg für Tullio in den Mund. Er soll mit der gleichen Zartheit den außerehelichen Neugeborenen anfassen. Mehrere dieser Anspielungen kann man aus den Beschreibungen Federicos herauslesen, der stets als Tullios ‚gutes‘ Pendant dargestellt wird (vgl. z. B. ebd., S. 415 f.) und welchem Tullio aufgrund seiner Fähigkeit, mit den Bauern auf geruhsame und einfache Art und Weise zu reden, den von Tolstoi geliehenen Namen „Gesù della Gleba“/ „Jesus des Volks“ (ebd., S. 415) verleiht:

[p]arlava in piedi, avanzando di tutto il capo gli astanti; e il suo gesto calmo dimostrava la semplicità delle sue parole. Uomini vecchi incanutiti nella saggezza, uomini maturi già prossimi al limitare della vecchiaia ascoltavano quel giovine. Tutti portavano su i loro corpi nodosi la traccia della grande comune opera. [...] le loro attitudini apparivano integre nella santità della luce. (Ebd.)³⁷³

³⁷⁰ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 62-64.

³⁷¹ Wie Le Bon 1895, ein paar Jahre nach der Veröffentlichung des Romans, schreibt, enthält das Unbewusste trotz der Gefährlichkeit der Masse ihre Stärke und Anziehungskraft, was die ‚rationalen Einzelnen‘ zwar noch nicht erklären können, aufgrund dieser Unerklärbarkeit jedoch, wie auch Tullio, davon fasziniert sind (vgl. Le Bon, S. VI f.).

³⁷² Arborio ist jedoch auch der Vater von Giulianas (damals noch nicht geborenem) Kind. ‚Parto arborio‘ ist demnach eine zweifache Anspielung des Autors: Es geht sowohl um den Frühling als Geburt der Natur als auch um die Geburt des außerehelichen Kindes.

³⁷³ Übersetzung: „Er sprach im Stehen, die anderen mit dem ganzen Haupt überragend, und seine ruhige Geste bewies die Einfachheit seiner Worte. Alte, in der Weisheit ergraute sowie der Grenze zum Alter nahe und dementsprechend reife Leute hörten jenem Jungen zu. Alle trugen auf ihren müden Körpern die Zeichen des großen gemeinsamen Werks. [...] ihre Haltungen schienen in dem heiligen Licht makellos.“ Gerade den ‚immaculati‘, also den ‚Makellosen‘, ist ja der Roman gewidmet.

Während in der (von der Genesung abgesehen) fast ausschließlich auf die Stadt Rom begrenzten Lebenserfahrung Andreas die Verachtung für den Pöbel deutlich spürbar ist, verkörpern hier nicht nur der Redner und Arbeiter Federico, sondern auch die Bauern als Mitgestalter des gemeinsamen Werks ein Wunschbild. Keine Verachtung ist aus diesen Zeilen zu lesen, sondern Respekt für ihre Weisheit, für die Spuren der Arbeit auf ihrem Körper und v. a. für die Integrität ihrer Einstellung gegenüber dem Land bzw. der Natur. Während Andrea der Weg zur Rettung beinahe versperrt bleibt, weil er sich in einer Sackgasse der von seiner Familie geerbten, zu Perversion gewordenen Tradition befindet, ist die Rettung für seinen Nachfolger Tullio direkt greifbar: Seine Familie zeigt ihm den Weg zur „vita nuova“ (vgl. ebd., S. 433 f.).

Trotzdem entscheidet sich Tullio für einen zu demjenigen Andreas vergleichbaren Weg: Er nimmt Giuliana aufgrund ihres Leidens als Reinheitsideal (vgl. ebd., S. 424) und erhofft sich einen in *Villalilla* stattfindenden sexuellen Akt (vgl. ebd., S. 434 f.). Dieser soll in der Vereinnahmung der jetzt plötzlich idealisierten Frau zu seiner Reinigung führen.³⁷⁴ Nun gehen Tullio und Giuliana zur *Villalilla*. Im Garten gesteht er seiner Frau mit einer mit Pathos überfrachteten Rede seine aus den Fehlern und dem Leiden neu und reiner wiedergeborene Liebe. Giuliana schweigt zunächst, doch nachdem auch sie ihm ihre Liebe gesteht, bricht sie in Tränen aus. Die Tränen Giulianas beim Liebesgeständnis machen Tullio ratlos, doch plötzlich befürchtet er, dass sie doch „impura“/ „unrein“ (ebd., S. 444) sei und er sohin doch nicht von ihr ‚gereinigt‘ werden kann. Die von Tullio in seiner Phantasie bereits ausgemalte, wollüstige Szene findet jedoch trotz seiner Befürchtung statt und das obwohl ihm Giuliana „enigmatica“/ „enigmatisch“ (ebd., S. 456) zu sein scheint. Giuliana fällt nach dem sexuellen Akt in Ohnmacht und wird von Federico und Tullio zurück zum Familienhaus gebracht. Während Giuliana sich in ihrem Zimmer ausruht, fragt Tullios Mutter ihren Sohn, ob er Giulianas Schwangerschaft nicht bemerkt habe. Natürlich hatte der mit sich selbst beschäftigte Hauptcharakter dies nicht bemerkt, doch während die Mutter keinen Zweifel an der Vaterschaft des Kindes hat, ist für Tullio jetzt klar, dass Giuliana ihn betrogen hat. Während Tullio umtriebig in Giulianas Zimmer zubringt, wird diese wach, ohne von den Erkenntnissen ihres Mannes etwas zu ahnen. Tullio berichtet von seinem Gemütszustand in ebendiesem Augenblick:

[m]’è ora impossibile definire il mio stato di coscienza relativo a quegli atti che io facevo, a quelle parole che io dicevo e udivo, a quelle cose che accadevano naturalmente come se nulla fosse mutato, come se io e Giuliana fossimo ignari e immuni, come se là dentro non

³⁷⁴ Die Wahl eines Gartens für das neue Leben erinnert an den ästhetizistischen Topos des Gartens des Lebens in Abgrenzung von der Welt, in dem die Lebenserfahrung zur Todeserfahrung wird und zum Scheitern verurteilt ist. D’Annunzio will sich explizit von diesem Muster abgrenzen und lässt seinen neuen Helden eine Todeserfahrung durchleben, während er sich auf den Weg der Erneuerung, also auf den Weg Federicos, begibt.

fossero l'adulterio, il disinganno, il rimorso, la gelosia, la paura, la morte, tutte le atrocità umane, in quell'alcova tranquilla. (Ebd., S. 485)³⁷⁵

In diesem Moment wird klar, dass Tullio die Idealität seiner Frau um jeden Preis bewahren will. Die Phantasie einer idealen, isolierten Liebe mit ihr in *Villalilla* wird zu diesem Zweck an einen anderen Ort verlagert: Nicht der Garten, sondern der Alkoven wird der neue *hortus conclusus*, aus dem die Welt und ihre Realität ausgeschlossen bleibt.³⁷⁶ Allerdings wird ihm bald klar, dass das außereheliche Kind bzw. die bittere Realität ihm bei der Erfüllung seiner Phantasie einer ideellen Liebe im Weg steht. Obwohl Giuliana ihrem Mann nie den Namen des Kindsvaters verraten wird, hat Tullio keinen Zweifel daran, dass es sich um den Schriftsteller Filippo Arborio handelt. Bezüglich des Unterschieds zwischen Tullio – Abgrenzungsmuster – und Federico – zu erreichendem Ideal – ist die Beschreibung des gemeinsamen Spaziergangs im Wald einer näheren Analyse wert.

Tra me e mio fratello s'intrapponeva la figura di Filippo Arborio, vivificata dal mio odio [...]. La vicinanza di mio fratello aumentava straordinariamente il mio male. Al paragone di Federico, la figura di quell'uomo, così fine, così nervosa, così feminea, sì rimpiccioliva, s'immiseriva, diveniva spregevole per me ed ignobile. Sotto l'influsso del nuovo ideale di forza e di semplicità virile, ispiratomi dall'esempio fraterno, io non soltanto odiavo ma disprezzavo quell'essere complicato ed ambiguo che pure apparteneva alla mia stessa razza e aveva comuni con me alcune particolarità di costituzione cerebrale, come appariva dalla sua opera d'arte. Io me lo immaginavo, a simiglianza d'uno dei suoi personaggi letterarii, affetto dalle più tristi malattie dello spirito, obliquo, doppio, crudelmente curioso isterilito dall'abitudine dell'analisi e dell'ironia riflessa [...] avvezzo a considerare qualunque creatura umana come un soggetto di pura speculazione psicologica, incapace d'amore, incapace d'un atto generoso, d'una rinuncia, d'un sacrificio, indurito nella menzogna, ottuso dal disgusto, lascivo, cinico, vile. (Ebd., S. 498)³⁷⁷

Das Erscheinen der Figur Arborio ist viel mehr als ein bloßes Spiel der leicht zu beeindruckenden Einbildungskraft Tullios. Das Bild verdeutlicht die Kluft zwischen dem ‚Gesù della Gleba‘ und

³⁷⁵ Übersetzung: „Es ist mir jetzt unmöglich, meinen Bewusstseinszustand bezüglich dessen zu definieren, was ich tat, der von mir gesagten und gehörten Worte und der Dinge, die natürlich geschahen, als ob sich nichts verändert hätte, so als ob Giuliana und ich in jenem ruhigen Alkoven unwissend und immun gewesen wären, als ob es darin den Ehebruch, den Betrug, die Reue, die Eifersucht, die Angst, den Tod und all die menschliche Grausamkeit nicht gegeben hätte.“

³⁷⁶ Ich möchte den Leser darauf hinweisen, dass Tullio den Charakteren in Arborios Romanen, die er als ‚brüderlich‘ bezeichnet, ein Handlungsmuster vorwirft, das ihm selbst nicht fremd ist: Er kämpft aufgrund seiner Chimären gegen die Realität und schafft sich einen Ort, in dem erstere, von der Realität ungestört, weiterhin kultiviert werden können.

³⁷⁷ Übersetzung: „Zwischen mich und meinen Bruder schob sich Filippo Arborios Figur, welche mein Hass noch lebendiger machte [...]. Die Nähe meines Bruders verstärkte mein Leiden. Verglichen mit Federico wurde die feine, nervöse und weibische Figur jenes Mannes kleiner. Sie wurde ärmlich, abscheuerregend und miserabel. Unter dem Einfluss des neuen Ideals der Kraft und der virilen Einfachheit, die das Beispiel meines Bruders mir eingab, hasste ich nicht lediglich, sondern missachtete ich jenes komplizierte und zwittrige Wesen, das dennoch zu meiner Rasse gehörte und mit dem ich – so wie es aus seinen Kunstwerken erschien – manche Besonderheiten der Gehirnkstitution gemeinsam hatte. Ich stellte ihn mir ähnlich wie einen seiner literarischen Helden vor: An einer Krankheit des Geistes leidend, schräg, grausam neugierig, steril aufgrund der Gewohnheit der Analyse und der reflektierten Ironie [...] daran gewöhnt, jedes menschliche Wesen als Objekt rein psychologischer Spekulation zu betrachten, unfähig zu lieben und großzügig zu sein, unfähig, auf irgendwas zu verzichten, in Lüge verhärtet, stumpf vor Ekel, unzüchtig, zynisch, feige.“

den egoistischen Helden: Die aus Tullios Ästhetizismus geborenen Eigenschaften hindern ihn daran, sich dem Beispiel seines Bruders anzugleichen. Der Hass konstruiert zwar das Bild des Schriftstellers und macht es wahrhaftig, doch gerade dieser Hass hebt den Unterschied zwischen den beiden Brüdern hervor. Die von Tullio zugestandene Nähe zwischen ihm und Arborio verdeutlicht sowohl seine Unfähigkeit, das von seinem Bruder verkörperte Vorbild zu erreichen,³⁷⁸ als auch das Bedürfnis D'Annunzios, sich vom Ästhetizismus definitiv abzugrenzen, um selbst Held des Volkes werden zu können. Die genaue psychologische Analyse seines Feindes, welcher stark an Andrea Sperelli erinnert, und seine Vorwürfe an ihn enthüllen jedoch v. a. die Gemeinsamkeiten Tullios mit seinem Rivalen. Die Analyse der möglichen Verführung des Schriftstellers, um „espugnare la Torre d'avorio“/ „den Elfenbeinturm [zu] erobern“ (ebd., S. 499), und dies durch „idealità“, „alleanze mistiche“ und „pura eloquenza“/ „Idealität“, „mystische Vereinigung“ und „reine Eloquenz“ (ebd.) zu erreichen, ist ein Echo der Verführung Andreas der *turris ebournea* Maria.

Tullio überlegt sich auch, seinem Hass entsprechend zu handeln und nach Rom zu fahren. Dort könnte er, in Gewissheit seiner eigenen körperlichen Überlegenheit, Filippo Arborio zu einem Duell herausfordern (ein zusätzliches Echo seines Vorgängers Andrea). Das Duell zwischen den Ästheten wird allerdings nicht stattfinden: Tullio fährt tatsächlich nach Rom, wird auf der Suche nach Informationen über Filippo Arborio jedoch in einer Buchhandlung erfahren, dass der Schriftsteller sein neues Buch, welches ironischerweise *Turris eburnea* hätte heißen sollen, nicht fertiggeschrieben hat, weil er an einer fortlaufenden und letztendlich tödlichen Paralyse leidet. Diese Wendung ist ironisch, denn dadurch wird deutlich gezeigt, dass es in der Gesellschaft keinen Platz mehr für den Ästheten gibt. Nicht nur der unbezwingbare Fortlauf der Krankheit bestätigt diese Aussage, sondern auch die Unmöglichkeit des Schriftstellers, sein Buch, das zwar eine Anspielung auf Giuliana, aber auch auf den Elfenbeinturm des Ästheten (den Giuliana als ideelles Rettungsbild darstellt) sein könnte, zu Ende zu schreiben. Die psychologische Dementia war die Krankheit Andreas in *Il Piacere*, jetzt jedoch erwartet den Ästheten, dem Motto ‚Erneuerung oder Tod‘ entsprechend, ein bittereres Schicksal, nämlich der Tod. Die Krankheit und der bevorstehende Tod Arborios machen Tullio zwar glücklich, stellen für ihn jedoch auch ein Problem dar: Der Kindsvater wird ohne sein Zutun sterben, was aber soll mit seinem Sohn passieren? Der Gegensatz von Denken und Handeln bzw. die Notwendigkeit, vom Denken zur Aktion zu gelangen, ist eines der Lieblingsthemen D'Annunzios,³⁷⁹ das

³⁷⁸ Diese Unmöglichkeit wird später auch durch die Unfähigkeit Tullios zur Arbeit verbildlicht. Diese Textpassage befindet sich in GDA, *L'Innocente*, in PR I, S. 537 f.

³⁷⁹ Darin kann man eine allgemeine Überlegung in Anlehnung an meine im ersten Kapitel dieser Arbeit geschriebene Erwägungen anstellen. Die in Tullio von der Stadt und von den verschiedenen Frauen verursachte Dementia kann man als Symptome einer Krise beschreiben. In der Krise ist nun die Entscheidung fällig. Auch in diesem Fall

auch in *L'Innocente*, in einer Überlegung Tullios über den Unterschied zwischen ihm und seinem Bruder, angedeutet ist:

[i]n mio fratello, organismo equilibrato, il pensiero s'accompagnava sempre all'opera; in me il pensiero predominava ma senza distruggere le mie facoltà di azione che anzi non di rado si esplicavano con una straordinaria potenza. Io ero insomma un violento e un appassionato consciente, nel quale l'ipertrofia di alcuni centri cerebrali rendeva impossibile la coordinazione necessaria alla vita normale dello spirito. Lucidissimo sorvegliatore di me stesso, avevo tutti gli impeti delle nature primitive indisciplinabili. (Ebd., S. 503)³⁸⁰

Die Ablehnung des Musters vom denkenden Intellektuellen wird hier nochmals bekräftigt. Die überwiegende Entwicklung der zerebralen Organe erweckt laut dem Autor im müßigen Intellektuellen brutale Instinkte. Das daraus entstandene Ungleichgewicht bringt den Einzelnen beinahe zu Tode, während das Gleichgewicht von Gedanken und Taten bzw. die auf die Aktion fokussierten Gedanken zur von D'Annunzio beabsichtigten Erneuerung führen. Diese wird im Roman immer wieder am Beispiel von Federico und seiner Kunst, die Bauern durch Worte zum Tagwerk zu motivieren, gezeigt:

Federico interrogava i lavoratori intorno all'andamento delle opere, li consigliava, li ammoniva, osservando con occhio esperto i fornelli. Tutti stavano davanti a lui in attitudini di reverenza e lo ascoltavano attenti. Il lavoro d'intorno pareva esser divenuto più fervido, più facile, più giocondo, come il crepitio del fuoco efficace. (Ebd., S. 504)³⁸¹

Der Redner, welcher die Bauern durch seine feurige Eloquenz zum Tun motiviert, ist die Verbildlichung der Erneuerung D'Annunzios, dessen letztes Ziel die Hinwendung zur Masse ist, um sie zu guten Taten zu bewegen bzw. um sie durch das Feuer erneut zu einem Kultur- und Arbeitervolk zu machen.³⁸² Wie bereits erwähnt, ist Tullio selbst klar, dass er dem Weg seines Bruders folgen sollte; dieser wird überdies deutlich als der Weg der Arbeit, des Werks, der Güte und der Nächstenliebe beschrieben.³⁸³ Dieser Weg ist im Roman auch im Charakter Giovanni Scòrdio personifiziert, welcher von Federico als Patenonkel des Neugeborenen ausgesucht wird:

(ver-)fällt die (Re-)Aktion oder Entscheidung des Helden in (Re-)Aktivismus, weil Tullio sich für die Abgrenzung entscheidet, aber in Abgrenzung – statt seine Dementia zu beurteilen und zu heilen – erneut in ein ähnliches Verhalten (ver-)fällt, das ihm zur Krise gebracht hatte. Der *hortus conclusus* verwandelt sich in einem Elfenbeinturm, in dem die Realität um jeden Preis mit der Idealität substituiert wird.

³⁸⁰ Übersetzung: „In meinem Bruder, der einen ausgeglichenen Organismus hatte, begleiteten die Gedanken immer das Handeln; in mir überwogen die Gedanken, jedoch ohne meine Aktionsfähigkeit zu vernichten, welche sich oft mit wunderbarer Stärke offenbarte. Ich war allgemein gesprochen ein bewusster Gewalttätiger und Leidenschaftlicher. Ein Mensch, in dem die Hypertrophie mancher Zerebralzentren die für das normale Geistesleben zuständige Koordination nicht ermöglichte. Hellsichtiger Wächter meiner Selbst, spürte ich dennoch all die Triebe der primitiven und ungezähmten Natur.“

Der Leser wird sich daran erinnern, dass die primitive und ungezähmte Natur vom Pferderennen im Roman *Il Piacere* in Andrea auch erweckt wurde und dass gerade die Triebe ihm eine Erfahrung des Todes nahebringen.

³⁸¹ Übersetzung: „Federico befragte die Arbeiter über den Fortgang der Arbeiten, er beriet und mahnte sie, indem er mit dem Auge des Experten die Feuerstellen beobachtete. Alle standen ehrfürchtig vor ihm und hörten ihm aufmerksam zu. Die Arbeit schien inbrünstiger, einfacher und heiterer, so wie das Knistern des wirksamen Feuers.“

³⁸² Auch Le Bon schreibt ein paar Jahre später dem Redner der Masse ähnliche Eigenschaften zu denjenigen Federicos zu (vgl. Le Bon, S. 105).

³⁸³ Vgl. dazu Ricciardi, S. 58 und Romboli, S. 33.

- Quel vecchio è un santo – soggiunse Federico. - Nessun uomo ha lavorato e sofferto quanto quel vecchio. Ha quattordici figliuoli e tutti a uno a uno si sono distaccati da lui come i frutti maturi si distaccano dall'albero. La moglie, una specie di carnefice, è morta. Egli è rimasto solo. I figli l'hanno spogliato e rinnegato. Tutta l'ingratitude umana s'è accanita contro di lui. Egli non ha sperimentata la perversità degli estranei ma quella delle sue creature. Intendi? Il suo stesso sangue s'è inviperito in altri esseri ch'egli ha sempre amato ed aiutato, che ama ancora, che non sa maledire, che certamente benedirà nell'ora della morte, anche se lo lasceranno morir solo. Non è straordinaria, quasi incredibile, questa pertinacia d'un uomo nella bontà? Dopo tutto quel che ha sofferto, egli ha potuto conservare il sorriso che tu gli hai veduto! *Farai bene, Tullio, a non dimenticare quel sorriso ...*³⁸⁴
(Ebd., S. 508; Hervorhebung im Original)

Daraus kann ein wichtiger Schluss für die Deutung des Romans gezogen werden: Tullio sollte das Lächeln Giovannis nicht vergessen und allgemein dem Beispiel des Proletariats folgen, dessen Botschaft sich aus der Etymologie des lateinischen Wortes herleiten lässt: Sie sind stets auf die Nachkommenschaft (*prole*) und allgemein auf die Nächstenliebe sowie auf das gemeinsame Werk angewiesen. Tullio hingegen hat in seinem Leben aufgrund seiner selbstbehaupteten Überlegenheit nicht nur seine Frau, sondern sogar seine Töchter vernachlässigt und auch jetzt kultiviert er Hassgefühle dem außerehelichen Kind gegenüber, statt sich der Arbeit zu widmen, um den neuen und richtigen Weg zu betreten.

Giuliana wird Raimondo gebären und fast an einer Hämorrhagie sterben. Tullio wird sich daraufhin ausschließlich der Pflege Giulianas widmen und sich vom Kind und von der Familie in ihrem Alkoven abgrenzen, wo er die Idealität seiner Liebe zu Giuliana verwirklichen kann. Der Neugeborene ist nun Realität geworden und steht ihm bei der Erfüllung seines Ideals im Weg. Die Verkopftheit Tullios verführt ihn dazu, anstatt die gute Tat zu vollbringen und den neugeborenen Raimondo wie seinen eigenen Sohn aufzunehmen (letztendlich könnte man ihn als Sohn seiner Schuld gegenüber Giuliana verstehen) und im Geiste des wahren, dem Werk gewidmeten Lebens zu erziehen, der Brutalität zu (ver-)fallen: dem Kindsmord. Erneuerung oder Tod schreibt D'Annunzio; wieder schickt er seinen Helden auf den Weg des Todes und schließt die Möglichkeit aus, eine Zuhörerschaft bzw. ein Publikum für den Weg seines Helden zu finden.³⁸⁵

³⁸⁴ Übersetzung: „- Jener alte Mann ist ein Heiliger – fügte Federico hinzu. - Kein Mensch hat so viel gearbeitet und gelitten wie jener alte Mann. Er hat vierzehn Söhne bekommen und alle haben sich einer nach dem anderen von ihm wie die reifen Früchte vom Baum getrennt. Seine Frau – sie war ein Henker – ist tot. Ihm ist nur ein Sohn geblieben. Die Söhne haben ihn ausgeraubt und ihn verleugnet. All die menschliche Undankbarkeit hat sich gegen ihn gewandt. Er hat nicht die Boshaftigkeit der Fremden, sondern die seiner eigenen Kreaturen erfahren. Hast du das verstanden? Sein eigenes Blut ist wie Gift in den Wesen geworden, die er immer geliebt und denen er immer geholfen hat und die er immer noch liebt. Er schafft es nicht, sie zu verfluchen und er wird sie im Moment seines Todes segnen, selbst wenn sie ihn allein sterben lassen werden. Ist nicht seine hartnäckige Güte erstaunlich und fast unglaublich? Nach all dem, worunter er gelitten hat, hat er es vermocht, sich das Lachen, das du an ihm gesehen hast, zu bewahren! *Tullio, du darfst dieses Lachen nicht vergessen ...*“

³⁸⁵ An dieser Stelle möchte ich einen kleinen Denkanstoß anfügen. Interessanterweise schreibt Binet in seiner bereits zitierten Studie über die Nähe zwischen Fetischismus, Liebe und Mystizismus, dass die Biographie – v. a. die des dem Fetischisten nahestehenden Mystikers – die Ansprache an ein Publikum substituiert (vgl. Binet, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, S. 269 f.). Die im Schreiben ausgeführte Analyse, v. a., wenn sie zur

[b]isogna che io riveli il mio segreto a qualcuno A CHI? (Ebd., S. 360; Hervorhebung im Original)³⁸⁶

Die Forschungsliteratur liest im Anfang des Romans übermenschliche Akzente im Sinne Nietzsches *avant la lettre*.³⁸⁷ Ich hingegen lese darin das Scheitern des in einem *hortus conclusus* oder sich auf einem Elfenbeinturm befindenden, denkenden Einzelnen, dessen Überlegenheit nach der Vereinnahmung von Krankheit und Genesung draußen in der Welt am Gleichgewicht von Wort und Werk gemessen werden muss.

Trionfo della morte

Trionfo della morte (1894) ist der erste Roman D'Annunzios, in dem es tatsächlich um den Bezug zwischen Einzelem und Masse geht. Diese Behauptung lässt sich nicht nur anhand der im Roman geschilderten Begegnung der Protagonisten mit der Masse zeigen. Vielmehr verkörpert meiner Meinung nach die Protagonistin Ippolita eine Synekdoche der von Giorgio begehrten Verbindung nach außen mit dem Ziel einer Erhöhung durch die Masse.³⁸⁸

Selbst ohne Kenntnis des hier zu analysierenden Romaninhalts kann man anhand des Titels errahnen, dass es um den Tod und seinen Triumph geht und wahrhaftig beginnt der Roman mit der Beschreibung beider Protagonisten (Giorgio und Ippolita), die während eines Spaziergangs

Veröffentlichung bestimmt ist, dient als Mittel zur Überwindung des Problems und substituiert die Masse mit dem Publikum. Dies gilt meiner Meinung nach für den Autor D'Annunzio, während Tullio diese Möglichkeit verwehrt bleibt, weil seine psychologische Selbstanalyse keine Zuhörerschaft findet.

³⁸⁶ Übersetzung: „Dennoch muss ich mich selber anklagen und beichten. Ich muss jemandem mein Geheimnis gestehen. WEM?“

Spackman schreibt bezüglich der Frage Tullios, dass diese die Möglichkeit eines jenseitlichen Richters von vorne herein ausschließt und liest den Roman als Mittel zur Entmystifizierung katholischer Inhalte (vgl. Spackman, S. 144 f.). Außerdem bietet sie eine sehr interessante Analyse dieses Romans als Fetisch (vgl. ebd., S. 179-181).

³⁸⁷ Chytraeus-Auerbach zitiert diesbezüglich Oddo De Stefanis, der in seinem Aufsatz, „*L'Innocente: Il mito del superuomo e il mondo della 'trascendenza deviata'*“, in *Forum Italicum*, S. 83-99, gerade die These vertritt, „dass bereits dieser Roman den Ausgangspunkt der von D'Annunzio in seinen folgenden Werken vertretenen, von Nietzsche inspirierten, Übermenschenideologie bildet.“ (De Stefanis, in Chytraeus-Auerbach, S. 49). De Stefanis sieht nun in der Handlung Tullios seinen Willen, sich gegen das Schicksal zu wehren. „Durch die Tötungsdelikte wendet sich Hermil von der Welt ab: Metaphorisch gesehen stirbt mit dem Neugeborenen Gott erneut. An seine Stelle tritt das Ideal des Übermenschen – das Bild des Helden von sich selbst.“ (Ebd.) Mir erscheint diese These hier eher forciert, weil Tullio immer noch – wie auch Andrea Sperelli – einen Antihelden darstellt. Seine Identifikation mit den an der Realität gescheiterten Helden des Autors Filippo Arborio spricht dafür, dass auch er zum mit dem Motto ‚Erneuerung oder Tod‘ übertitelten Abgrenzungsprogramm des Autors zu zählen ist.

³⁸⁸ Goudet sieht im Verhältnis zwischen Giorgio und Ippolita eine Metapher, die er als Verhältnis zwischen Ich und Welt deutet (vgl. Goudet, S. 114). Ich halte seine These nicht für abwegig, jedoch geht es im Roman nicht allgemein um Ich und Welt, sondern um Ich und seine Verbindung nach außen, die Giorgio in der ‚Rasse‘ suchen wird und deren Synekdoche Ippolita darstellt. Meine These werde ich im Laufe meiner Arbeit verdeutlichen. Die Herkunft des Namen Ippolita, der seine Wurzel in der griechischen Mythologie hat, bestätigt meine Aussage, dass Ippolita symbolisch die Masse verkörpert. Der Name trägt in sich das Wort Pferd (vgl. *Dizionario Etimologico*, S. 537); Ippolita war in der griechischen Mythologie die Königin der Amazonen. Der Leser wird sich daran erinnern, dass Andrea während eines Pferdrennens auf die Idee kommt, Ippolita Sanzio aufgrund der Inschrift der ersteigerten Uhr – *ruit hora, tibi Hippolyta* – zu verführen. Diese Laune, die Aufforderung zum Duell und der Sieg des Protagonisten über den Geliebten Ippolitas beim Pferdrennen wurden in meiner Lektüre als Bedürfnis des Helden erklärt, von einer weiblichen Masse bejubelt zu werden. Daraus wurde die Uhr als Symbol der Vereitelung von *Il Piacere* gelesen.

mit dem Selbstmord eines unbekannten Mannes konfrontiert werden.³⁸⁹ Mittlerweile kennen wir das neue Motto des Autors, der den Tod als Mahnung für eine nicht erreichte Erneuerung setzt. Nun folgt der Roman mit dem Triumph des Todes im Titel dieser Absicht buchstäblich. Das Scheitern der Erfahrung des Einzelnen kulminiert im Tod, doch der Tod des Helden erzielt wiederum einen Aufruf, der bereits im Zitat aus Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* (zweites Hauptstück *Der freie Geist*) am Anfang des Buches (noch vor der Widmung an Michetti) durchaus direkt ausgesprochen wird:

Es giebt Bücher, welche für Seele und Gesundheit einen umgekehrten Werth haben, je nachdem die niedere Seele, die niedrige Lebenskraft oder aber die höhere und gewaltigere sich ihrer bedienen; im ersten Falle sind es gefährliche, anbröckelnde, auflösende Bücher, im anderen Heroldsrufe, welche die Tapfersten zu ihrer Tapferkeit herausfordern. (GDA, *Trionfo della Morte*, in PR I, S. 638)³⁹⁰

Durch das Zitat wird die Absicht des Autors deutlich, auf den Leser zu wirken und somit innerhalb des Publikums eine Differenz aufzumachen: Das Buch soll die Seele des Lesers berühren. So beruft sich der Autor explizit auf den Leser, welcher je nach der Stärke seiner Lebenskraft den Roman als Mahnung oder als Ruf nach Tapferkeit verstehen muss.³⁹¹

D'Annunzio widmet den Roman erneut dem Maler und Freund Francesco Paolo Michetti, welcher diesmal nicht als erstrebtes, aber noch unerreichtes Modell, sondern als „*suo pari*“/ „*ihm ebengebürtig*“ (ebd., S. 639; Hervorhebung im Original) gilt. Das bestätigt nicht zuletzt das Entwicklungsstreben D'Annunzios, der sein letztes Abgrenzungsmuster konform zu seinem Motto ‚Erneuerung oder Tod‘ scheitern lässt, um die „*avvento dell' ÜBERMENSCH, del Superuomo*“³⁹²/ „*Ankunft des Übermenschen*“ (ebd., S. 644; Hervorhebung im Original) vorzubereiten. Die schon anhand des Nietzschezitats spürbare Absicht des Autors, durch Suggestion auf den Leser zu wirken, wird in der Widmung noch expliziter ausgedrückt:

³⁸⁹ In diesem Anfang sieht Mazzarella die Fortführung des Endes des Romans *Il Piacere*, das er als Beerdigung erklärt. Den Spaziergang Andreas in seinem Palast setzt er mit demjenigen Giorgios und Ippolitas gleich, die hingegen von Anfang an mit dem Tode konfrontiert sind (vgl. Mazzarella, S. 69 f.). Mazzarella redet diesbezüglich von einer nicht zu unterschätzenden Wiederkehr, die er dem ‚Verbrechen‘ Andrea Sperellis auf Marias Körper anlastet (vgl. ebd., S. 69 und S. 71). Ohne Zweifel handelt es sich um eine Wiederkehr, jedoch ist diese im Namen der Protagonistin und in ihrer Bedeutung für den Roman zu finden. Andrea ‚tötet‘ Maria insofern, weil er sie mit Elena substituiert, aber die Ausnutzung von Marias Körper vonseiten des Helden ist, wie bereits gezeigt, eine politische Metapher, die im Roman *Il Trionfo della Morte* expliziter wird.

³⁹⁰ Giorgio Barberi Squarotti schreibt in seiner bereits zitierten Studie, *Invito alla lettura di d'Annunzio*, dass Nietzsches Zitat lediglich D'Annunzios Entdeckung der Schriften Nietzsches beweist (vgl. Squarotti, S. 85).

³⁹¹ Chytraeus-Auerbach schreibt, dass D'Annunzio mit dem Roman nicht seine politische, sondern seine „künstlerische Positionsbestimmung“ (Chytraeus-Auerbach, S. 53) vertritt. Da D'Annunzios ästhetisches Programm immer sehr politisch gewesen ist, fällt es mir schwer, hier eine klare Unterscheidung festzulegen. Dementsprechend lese ich diesen Roman als eine politische Metapher. Die Absicht des Autors, auf den Leser zu wirken, entspricht auch meiner These.

³⁹² Bruno Migliorini widmet D'Annunzio in seiner Studie, *La lingua italiana nel novecento*, Casa editrice Le Lettere, Firenze: 1990, ein Kapitel („Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana“, S.261-278). Laut dem Verfasser ist die Verbreitung des Worts ‚Superuomo‘ im Italienischen als Übersetzung von Nietzsches Begriff des ‚Übermenschen‘ dem Autor D'Annunzio zu verdanken (vgl. ebd., S. 265). Migliorini weist darauf hin, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den italienischen Übersetzungen des *Faust* ‚Übermensch‘ mit „più che mortale, più

[s]e dunque i nuovi psicologi vogliono riallacciarsi ai padri, debbono ricercare gli asceti, i casuisti, i volgarizzatori di sermoni, di omelie e di soliloqui; [...] I nostri più grandi artefici della parola ereditarono dall'eloquenza latina lo studio del ritmo. In Roma la musica verbale fu parlata e scritta; prima si dilatò aerea dai rostri, poi si fermò per segni nei libri. Come Marco Tullio Cicerone modulava con bocca quasi canora i suoi periodi per produrre nell'intimo degli ascoltanti un moto veemente, – così Tito Livio nelle *Decadi* gareggiava di numeri con i poeti per amplificar la grandezza dell'anima romana nei fatti dal suo stile espressi. Entrambi sapevano che le sillabe, oltre il significato ideale, hanno una virtù suggestiva e commotiva ne' loro suoni composti. (Ebd., S. 642)³⁹³

Sehr deutlich wird hier die Fokussierung des Autors auf die Redner des Volks, die laut der Tradition durch Suggestion die Größe der römischen Seele berühren und beeinflussen konnten. Eine ähnliche Intention verfolgt D'Annunzio mit der Nachahmung der Sprache der Redner, um – wie in Nietzsches Zitat schon angekündigt – die furchtlosen Seelen der Leser durch die Suggestion des Wortes zu ermutigen, ihrer Tapferkeit zu folgen. Hierdurch wiederum wird Giorgio – der Protagonist des Romans – *nicht* als Nachahmungsmodell empfohlen; vielmehr sollen die von ihm verkörperten Thematiken der Dekadenz *kritisch* betrachtet werden.³⁹⁴ Während in der Widmung von *Il Piacere* die Stimme und der Gesang der Landarbeiter lediglich als Echo im Haus des Malers zu hören waren, wird noch stärker als in *L'Innocente* in *Trionfo della morte* die „poesia di nostra gente“/„Poesie unserer Leute“ (ebd., S. 643)³⁹⁵ geschildert: „[q]uella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami. / „Jene Poesie, die du als erster verstanden hast und die du für immer liebst.“ (ebd.)

che uomo, più che umana creatura“ (ebd.) übersetzt wurde und dass – obwohl nicht sicher ist, ob D'Annunzio tatsächlich als Erster das Wort ‚Superuomo‘ geprägt hat – nach dem Roman *Trionfo della Morte* dieser Begriff tatsächlich Teil des italienischen Sprachgebrauchs wurde (vgl. ebd.).

³⁹³ Übersetzung: „Nun wenn die neuen Psychologen an die Väter anknüpfen möchten, müssen sie die Asketen, die Kasuistiker und diejenigen aufsuchen, die Sermonen, Predigten und Selbstgespräche in die Volkssprache übertragen haben; [...] Unsere größten Sprachschöpfer erbten aus der lateinischen Eloquenz das Studium des Rhythmus. In Rom wurde die verbale Musik gesprochen und geschrieben. Zunächst verbreitete sie sich luftig vom Rostrum und dann wurde sie durch Zeichen auf den Büchern festgehalten. Marcus Tullius Cicero modulierte mit seinem gesanglich begabten Mund seine Sätze, um im Inneren der Zuhörer heftige Bewegung zu bewirken. Ebenso wetteiferte Titus Livius in den Dekaden metrisch mit den Dichtern, um die Größe der römischen Seele mit den durch seinen Stil ausgedrückten Fakten zu verstärken. Beide wussten, dass die Silben dank der zusammengesetzten Klänge außer ihrer idealen Bedeutung auch Suggestion und Rührung bewirken können.“

Der Autor bezieht sich hier zweifellos auf den der Antike nicht fremden rhetorischen Begriff des Erhabenen. Ich werde den Erhabenen in Kapitel 4.1.4 (besonders im Unterkapitel „Die Rede: Venedig Stadt des Lebens und die Kommunion“) dieser Arbeit bezüglich der Lektüre des Romans *Il Fuoco* ausführlich diskutieren. Ich möchte jedoch vorwegschicken, dass schon in Longinus' Fassung des Erhabenen das Politische eine wichtige Rolle spielt. Diesbezüglich scheint mir nicht zufällig, dass der Autor mit seinem ‚politischen Roman‘ gerade an diese Tradition anknüpft. Während Tullio keine Zuhörerschaft für seine Konfession findet, wendet sich der Autor mit diesem Roman mit einer politischen Absicht an seine Leserschaft, um eine Suggestion zu verbreiten.

³⁹⁴ Auch diese These kann im Sinne der Erwägungen des ersten Kapitels dieser Arbeit verallgemeinert werden: Giorgio stellt den (Re-)Aktivismus vor und der Autor präsentiert die (Re-)Aktion, die suggestiv auf den Leser wirken muss.

³⁹⁵ Schon anhand der Bezeichnung ‚nostra‘ ist die Annäherung D'Annunzios an das einfache Volk zu erkennen, dessen Poesie vom Maler Michetti schon als solche erkannt und verstanden worden ist. Da Michetti mit seiner Kunstauffassung und mit seinem Lebensstil als Muster für den Autor diente, ist naheliegend, dass D'Annunzio durch ihn auch die Annäherung zum Volk über die Sprache beabsichtigte.

Kommen wir zu meiner These zurück, derzufolge die Protagonistin Ippolita eine Synekdoche der Masse darstellt und die zum Kampf gewordene Liebesgeschichte zwischen ihr und Giorgio das Verhältnis des Einzelnen zur Masse auf Mikroebene reproduziert. Wie wir schon wissen, widmet Scipio Sighele in seinem Werk *L'intelligenza della folla* dem Verhältnis D'Annunzios zur Masse ein Kapitel. Bereits dort erfasst er intuitiv die später von Freud psychoanalytisch begründete Nähe zwischen Liebe³⁹⁶ und Masse. Sighele vergleicht den widersprüchlichen psychologischen Zustand der Geliebten, den er als einen Kampf zwischen dem Wunsch nach Eroberung und nach Besitz beschreibt, mit dem Verhältnis vom Einzelnen zur Masse.³⁹⁷ Sigheles Bezeichnung der Liebenden als Rivalen, aus deren Kampf Liebe entstehen solle, findet im *Trionfo della Morte* eine wunderbare literarische Verbildlichung, jedoch mit dem Unterschied, dass aus dem Kampf zwischen Ippolita und Giorgio keine dauerhafte Liebe entsteht. Vielmehr wird der Protagonist seinen Wunsch nach Eroberung und Besitz so weit treiben, dass daraus der Wunsch nach dem gemeinsamen Tod erwächst. So lautet das Ende des Romans:

[f]u una lotta breve e feroce come tra nemici implacabili che avessero covato fino a quell'ora nel profondo dell'anima un odio supremo. E precipitarono nella morte avvinti.
(Ebd., S. 1018)³⁹⁸

Da der Kampf zwischen den zwei Geliebten zu keinem fruchtbaren Ereignis führt, ist auch die tatsächliche Begegnung Giorgios mit der Masse, von der Ippolita und sein Verhältnis zu ihr eine Synekdoche sind, zum Scheitern verurteilt. Die Unfruchtbarkeit der Liebe zwischen beiden Geliebten kann zunächst tautologisch an der Tatsache – allerdings nicht als der einzige Grund dafür – festgemacht werden, dass Ippolita nicht schwanger werden kann (vgl. ebd., S. 916). Die

³⁹⁶ An dieser Stelle möchte ich kurz auf Niklas Luhmanns Werk, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1994, verweisen. Dieser erklärt im Kapitel „Passion: Rhetorik des Exzesses und Erfahrung der Instabilität“, S. 71-97 die Leidenschaft als Exzess im Sinne von Freisprechung von moralischer und gesellschaftlicher Verantwortung. Interessant für die Untersuchung der Liebe als Metapher für das Verhalten des Einzelnen zur Masse ist seine These, dass die auf Passion fundierte Liebe im Verlust der Identität kulminiert (vgl. ebd., S. 78). Der Verlust der Identität ist das wichtigste Merkmal des verlorenen Individuums in einer Masse. Luhmann kommt nicht auf die Ähnlichkeit der Liebe im Verhältnis des Einzelnen zur Masse zu sprechen, aber interessanterweise schreibt er der leidenschaftlichen Liebe das Phänomen der Erfahrung des Einzelnen in der Masse zu. Darüber hinaus erklärt er diese Art von Liebe als Kombination von Eroberung und Selbstunterwerfung (vgl. ebd.), welche beide die gefährliche Beziehung zwischen Giorgio und Ippolita ausmachen und ihr Verhältnis der Interdependenz zwischen Einem und Vielem annähern. Ich werde allerdings für meine Analyse des *Trionfo della Morte* Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse* bevorzugen, weil er im Unterschied zu Luhmann anhand der Eroberung sowie der Selbstunterwerfung und der Verliebtheit den psychologischen Zustand des Individuums in der Masse der Liebesbeziehung näherbringt. Dies wird uns dabei helfen, die im Roman verwobene und für meine Untersuchung relevante politische Metapher hervorzuheben. Trotzdem wäre eine wissenschaftliche Arbeit über Luhmanns Verarbeitung der Liebe v. a. am Beispiel des Begriffs der Passion und D'Annunzios literarische Darstellung derselben, auf die ich bedauerlicherweise aufgrund des Umfangs meiner Untersuchung verzichten muss, erstrebenswert.

³⁹⁷ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 73 f.

³⁹⁸ Übersetzung: „Es war ein kurzer und wilder Kampf wie zwischen unerbittlichen Feinden, die bis dahin im Tiefsten ihrer Seele einen großen Hass gehegt hatten. Und sie versanken beide ineinander verschlungen in den Tod.“

Unmöglichkeit einer Nachkommenschaft wird dadurch kompensiert, dass Giorgio dem Anspruch folgt, aus Ippolita seine eigene Schöpfung zu machen:

- [...] Io non potrei essere pago se non a un sol patto: assorbendo tutto tutto il tuo essere e divenendo con te un essere unico, vivendo della tua vita, pensando i tuoi pensieri. Vorrei almeno che i tuoi sensi fossero chiusi a qualunque sensazione che non ti venisse da me...
[...]. (Ebd., S. 697 f.)³⁹⁹

Der Wunsch Giorgios kann mit Freud als Identifizierungswunsch gelesen werden, welcher sich von der Verliebtheit leicht unterscheidet. Er beschreibt die Identifizierung als Fall, in dem das Objekt zum Ich wird bzw. wird das Objekt seine Eigenschaften verlieren und versuchen, sich nach dem Bild und nach dem Muster des Ichs neu zu gestalten.⁴⁰⁰ Allerdings strebt Giorgio nicht nur die totale Identifizierung Ippolitas mit ihm an, sondern auch ihre freiwillige Unterwerfung als seine Kreatur. Dies erinnert abermals an Freuds Beschreibung der Hypnose, die er u. a. an den Verhaltensweisen der Unterwerfung festmacht; demnach definiert Freud die Hypnose als Massenbindung „zu zweit“.⁴⁰¹ Darüber hinaus sieht er in der Identifizierung die affektive Gemeinsamkeit der Bindung zwischen Massenindividuen und Führer.⁴⁰² Das ermöglicht mir, im Verhältnis zwischen Ippolita und Giorgio die Darstellung des Verhältnisses zwischen Individuum und Masse auf Mikroebene zu lesen.⁴⁰³ Diese These, die im Laufe der Lektüre noch weiter konturiert wird, lässt sich auch mit meiner anderen These verbinden, derzufolge Ippolita als Synekdoche der Masse zu verstehen ist. Die Nähe Ippolitas zur Masse ist nicht nur auf ihr Geschlecht zurückzuführen, sondern v. a. auf folgende zwei Merkmale: ihre Herkunft und ihre Krankheiten. Sie gehört zum Pöbel und leidet zudem an jenen Krankheiten, die immer als typische Folie für die Beschreibung des Individuums in einer Masse verwendet werden, nämlich Epilepsie (vgl. ebd., S. 694) und Hysterie (vgl. ebd., S. 806). Giorgio strebt nun Ippolitas totale Identifizierung mit ihm im freudschen Sinne an, in Folge derer sie sich selbst als seine eigene, ihm zugehörige Kreatur versteht:

- [...] Io sono la sua creatura. Egli può inebriarsi di me, come d'un suo pensiero. Io gli appartengo tutta quanta, ora e sempre. (Ebd., S. 680)⁴⁰⁴

³⁹⁹ Übersetzung: „- Ich kann nur unter einer Bedingung gestillt sein: Wenn ich all, all dein Wesen vereinnahmen und ich ein einziges Wesen mit dir werde, dein eigenes Leben leben werde, deine eigenen Gedanken denken werde. Ich möchte wenigstens, dass all deine Sinne gegenüber jeglicher Empfindung, die nicht aus mir kommt, geschlossen bleiben. [...]“

⁴⁰⁰ Vgl. Freud, S. 52.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 52-54.

⁴⁰² Vgl. ebd., S. 47.

⁴⁰³ In Giorgio ist die Eroberungsphantasie der Protagonisten der vergangenen Romane, die Frau und die von ihr dargestellte Masse zu reinigen, noch präsent. Allerdings ist er sich im Unterschied zu seinen Vorgängern der Unmöglichkeit bewusst, diese Eroberung durch die Körperlichkeit erreichen zu können. Dieser kann er sich jedoch kaum entziehen.

⁴⁰⁴ Übersetzung: „[...] Ich bin jetzt sein Geschöpf. Er kann sich an mir genauso gut wie an einem ihm gehörigen Gedanken berauschen. Ich gehöre ihm jetzt und immer mit all meinem Wesen.“

Um den Zusammenhang zwischen Eroberung und Identifikation mit dem Ziel einer Schöpfung näher zu diskutieren und nicht zuletzt auch um den Unterschied zu Giorgios Vorgänger klar darzustellen, dient der Anlass des Treffens zwischen den künftigen Geliebten, deren offizieller Bekanntmachung einige zufällige Begegnungen auf der Straße vorausgegangen sind. Diese bereiteten den Weg zur Eroberungsphantasie Giorgios, aus Ippolita seine ideelle Schöpfung machen zu können:

- [...] Uscivo allora da una casa... È strano questo: come l'anima, dopo le peggiori cadute, tenda all'alto. Quella sera io avevo una gran sete di poesia, di elevazione, di cose delicate e spirituali. Un presentimento? [...] - Era di febbraio. Nota: appunto in quei giorni ero stato ad Orvieto. Credo anzi che in quel momento io stessi là, dall'Alinari, con l'intenzione di chiedere una fotografia del reliquiario. E tu passasti! Due o tre volte, di poi, due o tre altre volte soltanto ti ho veduta così pallida, di quello speciale pallore. Tu non puoi immagarti, Ippolita, com'eri pallida. Non mi è riuscito di trovare una similitudine. Pensai: - Questa donna, come cammina? Non deve avere nelle vene neppure una goccia di sangue. Era un pallore soprannaturale, che ti faceva sembrare una creatura incorporea in mezzo a tutto quell'azzurro che cadeva dal cielo sul lastrico. (Ebd., S. 672)⁴⁰⁵

Das Bedürfnis des Einzelnen nach dem (Ver-)Fall nach einer Erhöhung zu streben, entspricht nicht nur allgemein dem Programm der Dekadenz; vielmehr wiederholt es das Muster von Giorgios Vorgängern, die in der Blässe der Frau die Möglichkeit der Erfüllung des Erlösungswunsches sehen. Die Blässe steht für die Negierung der Körperlichkeit, mithin für eine gespenstische Körperlichkeit, eine Eigenschaft, die bis jetzt notwendig gewesen zu sein scheint, um die

⁴⁰⁵ Übersetzung: „- [...] Damals ging ich aus einem Haus heraus... Es ist schon merkwürdig, dass die Seele nach dem schlimmsten Fällen nach dem Höchsten strebt. Jenen Abend düstete ich nach Poesie, nach Erhöhung und allgemein nach zärtlichen und spirituellen Dingen. Eine Vorahnung? [...] - Es war Februar. Bemerkenswert ist, dass ich damals ein paar Tage zuvor in Orvieto gewesen war. Ich glaube sogar, dass ich mich in jenem Moment dort bei Alinari zuhause befand, weil ich ihn nach einem Foto vom Reliquienschrein fragen wollte. Und du kamst vorbei! Nur zwei oder drei Male und danach nur zwei oder drei zusätzliche Male habe ich dich so blass gesehen. Es war eine besondere Blässe. Du kannst es dir nicht vorstellen, Ippolita, wie blass du warst. Damals ist es mir nicht gelungen, einen Vergleich für deine Blässe zu finden. Ich dachte: - Wie geht diese Frau überhaupt? Sie kann nicht einen Blutstropfen in den Adern haben. Es war eine übernatürliche Blässe, die dir unter dem aus dem Himmel fallenden blauen Licht, das sich auf dem Straßenpflaster widerspiegelte, den Anschein eines körperlosen Wesens verlieh.“

Unübersehbar ist auch die Nähe dieser beschriebenen Szene zu dem bekannten Gedicht Baudelaires *À une passante*, in dem eine Passantin aus der Menge hervorsteht (vgl. Baudelaire, *Oeuvres complètes* I, S. 92 f. und Benjamins Interpretation in Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in *Gesammelte Schriften* I.2, S. 622 f.). An der Textstelle kann man jedoch auch das typisch stilnovistische Muster der vorbeilaufenden Frau erkennen, das D'Annunzio für sein Verständnis der Dekadenz als Bedürfnis nach Erhöhung nach dem Verfall oder als (Re-)Aktion darauf auf eine empörende Art und Weise instrumentalisiert und bearbeitet. Föcking schreibt diesbezüglich in seinem bereits mehrmals zitierten Aufsatz: „D'Annunzios madonnenhafte Fraugestalten erinnern deshalb nicht von ungefähr, wenn auch nur entfernt, an Guinizzellis Donna oder an Dantes Beatrice, haben aber trotz ihrer prätendierten Reinheit mit den männermordenden ‚femme fatales‘ entscheidende Gemeinsamkeiten: Wird bei den Medusenschönheiten Geschlechtlichkeit negatiert, so wird sie bei den Madonnengestalten aus demselben Beweggrund in das Reich der Andeutung verdrängt.“ (Föcking, in Wiedemann (Hrsg.), *Germanisch-Romanische Monatsschrift* n. F. 41, S. 196) Ich halte es jedoch hinsichtlich meines Forschungsinteresses für gewinnbringender, die Frauen in D'Annunzios Romanen als Gestalten zu lesen, die den Massendiskursen der Zeit entsprechend eng an die Masse geknüpft sind.

Einbildungskraft des männlichen Helden zu aktivieren und die Hoffnung zu nähren, die Frau in ein Ideal zu verwandeln.⁴⁰⁶

Der Fall Giorgios ist zwar ähnlich, dennoch spezieller: Er ist ebenfalls auf der Suche nach Erhöhung und Geistigkeit. Demzufolge möchte er ein Foto des Reliquiars von Orvieto bekommen. Verallgemeinernd kann man sagen, dass dem Reliquienkult die Vorstellung zugrunde liegt, durch ein zum Gegenstand gewordenes Körperteil, das trotz seiner Leblosigkeit eine im Glauben wirksame, lebendige Kraft ausstrahlt, an etwas Göttlichem teilzunehmen. Der tote, mit scheinbarer Lebendigkeit aufgeladene Körper bietet somit die Möglichkeit zu einer Art Erhöhung. Die übernatürliche Blässe Ippolitas, die sie zu einer körperlosen, dem Tode nahen Wesen macht, lenkt Giorgio von seiner ursprünglichen Absicht und damit vom Mittel zur Erfüllung seines Bedürfnisses nach Erhöhung ab: Nicht das Foto des Reliquiars, sondern die blasse Frau wird jetzt sein Mittel zum Zweck. Die Verbindung zwischen Reliquien und Frau liegt in der Blässe, welche ein Zeichen für eine gespenstische Körperlichkeit ist. Ippolita befindet sich nämlich zu diesem Zeitpunkt im Genesungsprozess also an der Schnittstelle zwischen Leben und Tod:

- Già, ero pallida – ella disse. - Mi ero levata dal letto poche settimane innanzi, dopo una malattia di tre mesi. Avevo veduta la morte. (Ebd., S. 673)⁴⁰⁷

Wie Spackman schreibt, ist die Genesung ein „vehicle for a series of in-between states“.⁴⁰⁸ Demnach ist die Blässe Ippolitas das sichtbare Zeichen ihres Zwischenzustands, welches Giorgio dementsprechend rezipiert: Ippolita mutet ihm lebendig an, weil sie auf der Straße läuft, anstatt wie ein Gespenst zu schweben; gleichzeitig aber scheint sie durch ihre Blässe ein übernatürliches, körperloses Wesen zu sein. Wie sie selber in der oben zitierten Textstelle sagt, hatte sie aufgrund ihrer Krankheit den Tod gesehen, dessen Eindruck deutlich erkennbare Spuren an ihrem Körper hinterlassen hat. Die Widersprüchlichkeit eines lebendigen Körpers, der die Züge des Todes trägt, bringt Ippolita in gewisser Weise den Reliquien näher, deren Kult eine zwar gegensätzliche, doch in gewisser Weise auch ‚ähnliche‘ Widersprüchlichkeit zugrunde liegt: In den Überresten des Heiligen ist die mystische Kraft, die er in seinem Leben hatte, noch wirksam; so wirkt der tote Körper in gewisser Weise doch lebendig. Den Kontaktpunkt zwischen

⁴⁰⁶ Der letzte Vers des von Andrea in Schifanoja geschriebenen Sonetts verbildlichte in Ablehnung der durch mythologische Frauenbilder symbolisierten, gefährlichen Körperlichkeit der *femme fatale* eine blasse Frau mit einer Hostie in der Hand. Diese Ablehnung war jedoch eine Selbsttäuschung und verführte Andrea dazu, Marias Körper als Katalysator seiner Eroberungsphantasie zu benutzen. Tullios Fall ist ähnlich: Je mehr er Giuliana verletzt bzw. regelrecht vernichtet, umso mehr wird sie zu einer „forma delle mie [sc.Tullio] idealità“/ „Form meiner Idealitäten“ (GDA, *L'Innocente*, in PR I, S. 403). Die von ihrer Krankheit verursachte Blässe spielt hier die gleiche Rolle (vgl. ebd.).

⁴⁰⁷ Übersetzung: „- Ja stimmt. Ich war blass – sagte sie. - Damals war ich erst vor wenigen Wochen nach einer dreimonatigen Krankheit aus meinem Bett aufgestanden. Ich hatte den Tod gesehen.“

⁴⁰⁸ Spackman, S. 42.

Leben und Tod, welchen der Körper (sowohl die Reliquien als Objekte als auch Ippolita) ausstrahlt, erweckt in dem nach Erhöhung suchenden Einzelnen (gemeint sind sowohl der Gläubige als auch Giorgio) die Hoffnung nach der Vollführung der gewünschten Wirkung. Dieser *in-between state* (Spackman) aktiviert die Einbildungskraft des Suchenden, der an diesem Zustand zwischen Tod und Leben teilnehmen möchte, um selbst zu einem überirdischen, höherrangigen Wesen zu werden. Wie wir allerdings sehen werden, verwandelt sich Giorgios Bedürfnis nach Erhöhung in einen Wunsch nach Eroberung, welcher nicht zuletzt als politische Metapher gelesen werden muss. Auch der Masse wird ein ähnlicher Schwebezustand zwischen Leben und Tod zugeschrieben und das bereits analysierte Gedicht *Meriggio*, in dem das Einzelne – ähnlich wie das Individuum in der Masse – am Ufer in der *panischen* Stunde des Nachmittags mit der Natur *Dicht-er* wird, endet interessanterweise mit dem Oxymoron eines allgegenwärtigen, in aller Wesenheit lebenden Todes. Gerade dieser Schwebezustand erhöht das Leben des Einzelnen und verleiht ihm eine gewisse Göttlichkeit (vgl. GDA, *Meriggio*, in VAG II, S. 487). Die aus der Verschmelzung mit der Natur entstandene Überlegenheit bzw. der mit dem Phantasma der Masse versöhnte Überlegene befindet sich ebenfalls in der Schnittstelle zwischen Leben und Tod.

Giorgio sucht nun in zwei der Masse nicht ganz fremden und in gewisser Weise vergleichbaren Körpern seine Erhöhung: in den Reliquien und in der blassen, gespenstischen Frau. Aufgrund des Fetischismus- und Idolatrie-Diskurses findet sich in den Reliquien sowohl die Möglichkeit der Zähmung als auch die Gefahr des Massenaufbruchs wieder, während in den zeitgenössischen Wissenschaftsdiskursen die Frau als Folie für das Verhalten der Individuen in der Masse herzuhalten hat. Wie schon Sighele zeigt, steckt jedoch auch in der Masse Zähmungspotential, das dem Einzelnen zusteht: Indem sie das Genie geboren hat, muss dieses die zum ‚Weib‘ gewordene Masse in eine treue Frau zurückverwandeln. Im Fall Ippolitas kommt noch hinzu, dass ihr Körper gespenstische Züge aufweist, welche analog zum gespenstischen Status der Masse verstanden werden sollten. Giorgio sieht somit in ihr die Möglichkeit der Verwirklichung seiner Eroberungsphantasie: Die unbekannte, gespenstische⁴⁰⁹ und anziehende Frau zu erobern und zu einem höheren, ideellen Wesen zu zähmen. Das Gelingen dieser Eroberung hat die Geltung, Giorgio die angestrebte Überlegenheit zuzusprechen. Sein Versuch muss nicht zuletzt politisch gelesen werden, ist jedoch zum Scheitern verurteilt.

⁴⁰⁹ Der gespenstische Zustand der Protagonistin wird überdies deutlich hervorgehoben, da sie den gleichen Namen wie Giorgios verstorbene Schwester trägt. Zudem, wie im Fall der vorherigen Protagonisten, stellt Ippolita die Phantasie ihres Liebhabers dar, durch sie auch andere Frauen und Dinge heraufbeschwören zu können (vgl. GDA, *Trionfo della morte*, in PR I, S. 674).

Die Überlegenheit Giorgios und seine Verachtung für das normale Leben bestehen, wie auch bei seinen Vorgängern, aus reiner Selbstbehauptung. Er sieht in der Sonderbarkeit des Anlasses der tatsächlichen Vorstellung seiner künftigen Geliebten jedoch die Verwirklichung sowohl seiner Selbstbehauptung als auch seiner Erhöhungs- und Eroberungsphantasie. Die Bekanntmachung findet in einem Oratorium statt, das von Giorgio als „asilo fantastico e misterioso“/ „phantastisches und geheimnisvolles Asyl“ (GDA, *Trionfo della morte*, in PR I, S. 675) beschrieben wird. Nicht nur die Besonderheit der in diesem Oratorium spielenden Messe von Sebastian Bach macht den Ort einzigartig; auch die Schilderung des geheimen Eingangs auf der Innenseite des Gebäudes spricht für einen Ort, zu dem nur eingeweihte Menschen Einlass erhalten. Giorgio rekonstruiert während des Spaziergangs, mit dem der Roman anfängt, wehmütig den zwei Jahre zurückliegenden Anlass der traumartigen Vorstellung Ippolitas, die – wie er berichtet – in diesem der Musik gewidmet Philosophenkonzil „non sapev[a] di rappresentare la Bellezza“/ „nicht wusste, dass sie die Schönheit verkörperte“ (ebd.).⁴¹⁰ Giorgios Vorgänger sind alle keine reinen Verehrer der Schönheit, sondern suchen vielmehr nach der unmöglichen Verwirklichung des Ideals in der Frau. Der Protagonist des *Trionfo della morte* geht einen Schritt weiter und nähert sich der politischen Absicht D'Annunzios an: Er will durch die von Ippolita in der Messe dargestellte Schönheit etwas bewirken, nämlich die Frau zu objektivieren und sie im Ideal zu reinigen, um sich selbst zu erhöhen. Die restliche Schilderung der Sonderbarkeit der Begegnung zwischen beiden Protagonisten ist eine genauere Analyse wert:

[...] - A Roma, nella città dell'inerzia intellettuale, un maestro di musica,⁴¹¹ un buddhista, che ha pubblicato due volumi di saggi su la filosofia dello Schopenhauer, si dà il lusso di far eseguire una Messa di Sebastiano Bach, unicamente pel piacer suo, in una cappella misteriosa, d'innanzi a un uditorio di grandi scienziati musicomani che hanno le loro figliuole nel coro. Non è una pagina dell'Hoffmann? In un pomeriggio di primavera un po' grigio ma tiepido, i vecchi filosofi escono dai loro laboratori dove hanno lottato a lungo per strappare un segreto alla vita, e si raccolgono in un oratorio occulto, per inebriarsi d'una passione che accomuna i loro cuori, per sollevarsi fuori della vita, per vivere idealmente in un sogno. E in mezzo alla vecchiezza, un delicato idillio musicale si svolge tra la cugina del buddhista e l'amico del buddhista idealmente. E alla fine della Messa il buddhista inconsapevole presenta alla divina Ippolita Sanzio l'amante futuro! (Ebd., S. 677 f.)⁴¹²

⁴¹⁰ Dieser Hinweis bestätigt die politische Metaphorik des Romans. Wie in den folgenden Kapiteln zur politischen Tätigkeit D'Annunzios deutlich werden wird, spielt die Schönheit für die Zähmung der italienischen Masse zum Kulturvolk eine durchaus wichtige Rolle (vgl. GDA, *Proemio del convito*, in SG II, S. 286).

⁴¹¹ Im Roman heißt der Musiker Alessandro Memmi. In Wahrheit bezieht sich der Autor auf Alessandro Costa (1857-1943), welcher am Ende des 19. Jhds. in Rom die *società Bach* begründete, die zu den wichtigsten kulturellen, musikalischen Veranstaltungen der Zeit zählte und an denen auch D'Annunzio teilnahm. Die buddhistische Einstellung und das Interesse für die deutsche Philosophie und Kultur stimmen ebenfalls überein: Er verbreitete die Musik Bachs und Beethovens und kämpfte v. a. für die Anerkennung Wagners in Italien, der in *Trionfo della morte* eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Vgl. dazu die online Enzyklopädie Treccani, in http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-costa_%28Dizionario_Biografico%29/ (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

⁴¹² Übersetzung: „[...] - Im Rom, in der Stadt der intellektuellen Trägheit, erlaubt sich ein Musiklehrer, ein Buddhist, der zwei oder drei Bände über die Philosophie Schopenhauers veröffentlicht hat, den Luxus, in einer ge-

Die in das Mysterium der musikalischen Messe Eingeweihten leiden alle unter der kulturellen Trägheit Roms; ganz im Sinne des Ästhetizismus jedoch versammeln sie sich in einer geheimnisvollen Kapelle und feiern mit Pracht den ihnen vom Musiker angebotenen Luxus der *l'art pour l'art*, statt die Kultur zu verbreiten.⁴¹³ Giorgio teilt nun mit seinem Vorgänger Andrea Sperelli die Hinwendung zur Romantisierung und zum Ideal. Dementsprechend scheint ihm der sonderbare Anlass der Vorstellung seiner künftigen Geliebten die Bestätigung seiner ersten Ahnung zu sein, welche er bei der früheren, flüchtigen Begegnung mit Ippolita hatte: Dort, wo all die Suchenden nach dem Geheimnis des Lebens sich sammeln, um durch die Musik und das Ritual der Messe Teil von etwas Überirdischem zu sein, präsentiert ihm der Musiker Ippolita, die überirdische, zwischen Leben und Tod schwebende Frau. Zwei Jahre nach dieser traumartigen Vorstellung wird Giorgio klar, dass der ideelle Schleier ihrer Liebe nur in seiner Einbildungskraft zu finden ist. Rundheraus ist ihm bewusst, dass er unter dem „sentimento della fugacità del tempo“/ „Gefühl der Flüchtigkeit der Zeit“ (ebd., S. 700) leidet, weswegen er sich erhofft, seine Krankheit durch einen vorübergehenden Rückzug aufs Land zusammen mit Ippolita heilen zu können. Dort kann er der unaufhaltsamen Zeit seinen Traum von Erhöhung entgegensetzen, indem die Realität von der Idealität eines idyllischen Lebens überdeckt wird. Dass dieser Tausch zu einer Täuschung wird, ist nicht schwierig zu erraten.

Bevor wir uns das Landleben der Geliebten genauer anschauen, lohnt es sich, das Intermezzo von Giorgios Aufenthalt bei seiner Familie zu lesen, um seine Entwurzelung von seinen Verwandten, seinen antiheldischen Charakter und seine Anziehung zum Tod nachvollziehen zu können. Der Anlass für Giorgios Familienbesuch ist ein Brief seiner Mutter, die ihn um Hilfe bittet, weil der Vater seine Pflichten schon lange vernachlässigt. Es wird sich herausstellen, dass der Vater Giorgios sein Vermögen verschwendet hat und mit einer anderen Frau lebt, mit der er auch außereheliche Kinder hat. Nach anfänglichem Zögern macht sich der Protagonist auf den Weg. Seine Entwurzelung und Entfremdung der Familie gegenüber werden schon zu Beginn thematisiert. Auch der Grund für die Aufforderung seiner Mutter, nach Hause zu kommen und ihr zu helfen, teilt sie Giorgio gleich am ersten Abend mit: Sie möchte, dass er mit

heimnisvollen Kapelle für sein eigenes Vergnügen und vor einem aus wichtigen Naturwissenschaftlern und Musikern, deren Töchter im Chor sangen, bestehenden Publikum, eine Messe von Sebastian Bach spielen zu lassen. Ist das nicht eine Seite aus einem Buch Hoffmanns? Eines frühlingshaften, zwar etwas matten, aber lauen Nachmittags gehen die alten Philosophen aus ihren Laboren heraus, in denen sie lang gekämpft haben, um dem Leben ein Geheimnis zu entreißen, um sich an einer Leidenschaft zu berauschen, die all ihre Herzen einigt, um sich aus dem Leben heraus zu erheben und um endlich in einem idealen Traum zu leben. Und gerade unter diesen alten Personen findet zwischen der Cousine des Buddhisten und dem Freund des Buddhisten ein ideales musikalisches Idyll statt. Und am Ende der Messe stellt der unwissende Buddhist die göttliche Ippolita Sanzio ihrem künftigen Geliebten vor!“

⁴¹³ Gerade dieses Muster wird D'Annunzio interessanterweise im Vorwort von *Convito* ablehnen. Siehe dazu das Unterkapitel 3.4.1 dieser Arbeit.

seinem Vater redet, um ihn an seine Verpflichtungen seiner Familie gegenüber zu erinnern. Das Leiden der Mutter bringt ihn zu dem, was er durch die Entwurzelung zu verdrängen versuchte: Die Verwandtschaft zu seinem Vater stört sein Bild als überlegener Mensch (vgl. ebd., S. 705 f.).⁴¹⁴ Während Andreas Selbstbehauptung bezüglich seiner Überlegenheit auf seine familiäre Tradition zurückzuführen ist, die aufgrund einer lang andauernden Übertragungssituation zu einer Perversion geworden ist, kann sich Giorgios Selbstbild durch das genaue Gegenteil aufrechterhalten: die Entwurzelung. Jedoch teilt Giorgio mit Andrea den Drang, eine Frau zu erobern und zu besitzen. Sein Wunsch nach Eroberung ist indessen nicht von der *vanitas* und seinem Substitutionsspiel getrieben, sondern von einer anderen gefährlichen Eigenschaft, die er mit einem weiteren Vorgänger, nämlich Tullio Hermil, teilt: Egoismus (vgl. ebd., S. 714). Interessanterweise wirft Sighele in *L'intelligenza della folla* der Philosophie und der Psychologie vor, die Verantwortung für den Fortschritt der Gesellschaft nur dem Einzelnen zugeschrieben zu haben und dass sie den Körper der weiblichen Masse ausgenutzt haben, um ‚das Gebäude der eigenen Ambition aufzubauen‘. Laut Sighele sind hingegen beide, die Masse und das Volk, die Protagonisten der Geschichte gewesen.⁴¹⁵ Diese Darstellung kann man auch als eine Metapher für Tullios und Giorgios empörendes Verhalten der Frau und der Masse gegenüber lesen. Durch diese Parallele wird die Ablehnung des von Tullio und Giorgio verkörperten Modells in Bezug auf die Masse deutlicher: Die Überlegenheit des Einzelnen muss durch die Hinwendung zur Masse auf die Probe gestellt werden. Dass Giorgio die heldenhaften Eigenschaften (Mut, Kraft, Wille) für diese Probe fehlen, wird schon in seiner Reaktion auf die Aufforderung der Mutter, mit seinem Vater zu reden, besonders deutlich.⁴¹⁶

Die Auseinandersetzung mit seinem Vater wird trotz Giorgios Unbehagen stattfinden, allerdings schafft er es nicht, dem Vater die Anliegen seiner Mutter mitzuteilen. Stattdessen leiht er ihm Geld und erzählt seiner Mutter eine Lüge. Die Verachtung des Protagonisten gegenüber seinem Vater, die aus dem Bewusstsein der Verwandtschaft und dem Erbe seiner unkontrollierbaren Wollust entsteht, steht wider die Verehrung für seinen Onkel, welcher Selbstmord begangen hat. Giorgio ist sein geistiger und materieller Erbe (sein Vermögen hat ihm ermöglicht, sich ungestört von materiellen und emotionalen Sorgen von der Familie zu entfernen und im Wohlstand zu leben) und er betrachtet ihn als seinen wahren, eigentlichen Vater. Darüber hinaus hat

⁴¹⁴ In Bezug auf seine Tante und auf seinen Bruder Diego, der als wahrer Erbe seines von ihm gehassten Vaters gilt, wird die Verachtung noch deutlicher (vgl. dazu GDA, *Trionfo della Morte*, in PR I, S. 707 und S. 718-720).

⁴¹⁵ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 46.

⁴¹⁶ Siehe dazu GDA, *Trionfo della morte*, in PR I, S. 711. Diese Passage gebe ich in Übersetzung wieder: „[...] Giorgio antwortete innerlich: - Bitte Mutter, [...] zwing mich zu dieser mutigen Tat nicht! Ich bin feige. – Der Gedanke, seinem Vater gegenüberzutreten zu müssen und eine Kraft- und Willenstat durchführen zu müssen, bewirkte in ihm einen unüberwindbaren Abscheu, der aus den Wurzeln seines Wesens hochstieg.“

Giorgio von ihm auch die Todesfaszination geerbt, welche sich während des Aufenthalts bei seiner Familie verstärkt hat. Diese treibt ihn jetzt zum ersten Mal nach dem Tode des Onkels dazu, die Zimmer des Verstorbenen zu betreten:

- Per me, esiste – egli pensò. - Dal giorno della sua morte fisica, io sento la sua presenza in ogni ora. Non mai come dopo la sua morte io ho sentita la nostra consanguinità. [...]; tutte le forme costanti e variabili che distinguevano la sua persona tra le altre persone, e tra la moltitudine umana particolarizzavano la sua umanità; tutti insomma i segni della sua vita tra le altre vite ora mi sembrano raccolti, circoscritti, concentrati nella sola attinenza ideale che lo lega a me. Egli ora esiste per me solo, immune da ogni altro contatto, comunicando con me solo. Egli esiste, puro ed intenso come non mai. (Ebd., S. 766)⁴¹⁷

Der Onkel stellt für Giorgio eine ähnliche Art des Besitzes dar, die er auf Ippolita projiziert: Die Besonderheiten des Onkels, die ihn von der Menge und dem Durchschnitt unterschieden haben, leben auch nach seinem Tod im Idealbild weiter, das Giorgio aus ihm gemacht hat. Demzufolge bezeichnet er ihn als lebendigen Besitz. Um aus dem Seligen ein lebendiges Exemplar konstruieren zu können, behält Giorgio all seine besten Eigenschaften in Erinnerung und isoliert diese: Hierdurch lebt er als Idealbild nur für und durch ihn. Diese zwischen Leben und Tod schwebende Anwesenheit des Onkels erinnert an die gespenstische Erscheinung Ippolitas, die Giorgio unbewusst beim Vorbeilaufen die Möglichkeit der Erfüllung seines Traums von Erhöhung suggeriert. Letztendlich lässt sich unter Erhöhung auch Absonderung von der Menge verstehen. Dass das Verhältnis zwischen Giorgio und seinem Onkel Demetrio mit dem Verhältnis zwischen Giorgio und Ippolita vergleichbar ist, wird dem Leser spätestens am Ende des *Libro secondo* klar. Der Protagonist möchte dem Beispiel des Onkels folgen und sich in seinem Bett mit derselben Pistole umbringen. Bevor er abdrückt, fühlt er jedoch ein Widerstreben, denn „[m]ille fili invisibili lo legavano ancora alla vita. Ippolita!“ / „[t]ausend unsichtbare Drähte banden ihn noch an das Leben. Ippolita!“ (Ebd., S. 774). Er sieht in Ippolita einen Grund zum Weiterleben, aber wir wissen schon aus *Il Piacere*, dass Ippolita eine Mahnung verkörpert, die auf den Tod anspielt.⁴¹⁸

Giorgio wird sich zum jetzigen Zeitpunkt nicht umbringen, sondern mit Ippolita in eine Einsiedelei in der Natur, fern von der Stadt, ziehen. Ippolita, begeistert von der bereits vor dem Familienbesuch angekündigten Idee des Geliebten, ein idyllisches Heim zu gründen, wo sie sich von der Welt abgrenzen können und ihre ideale Liebe ausleben, schreibt Giorgio einen Brief:

⁴¹⁷ Übersetzung: „- Er lebt für mich weiter – dachte er sich. - Seit dem Tag seines körperlichen Todes spüre ich seine Anwesenheit in jeder Stunde. Nie wie nach seinem Tod habe ich unsere Ebenbürtigkeit gespürt. [...]; all die konstanten und wechselhaften Formen, die seine Person absonderten und seine Menschlichkeit unter der menschlichen Menge besonders machten, also alle Zeichen seines Lebens unter den anderen Leben, scheinen mir jetzt in der idealen uns beide bindenden Beziehung eng zusammen aufgehoben zu sein. Er lebt jetzt rein und intensiv wie nie zuvor weiter.“

⁴¹⁸ Wir wissen bereits aus der Erfahrung Tullios, dass die Suche nach Idealität in der Liebe durch die Ausnutzung der Frau in einem *hortus conclusus* eine Erfahrung des Todes ist, weil die Wirklichkeit für die Erfüllung dieses Traums doch im Wege steht.

- [...] Sarò la tua amante, la tua amica, la tua sorella; e, se mi crederai degna, anche la tua consigliera. [...] Non mi curerò d'altro che di piacerti sempre, di non essere mai un peso nella tua vita. [...] Tu mi farai *perfetta* per te. Da te attendo il primo aiuto. Poi, quando sarò sicura di me stessa, ti dirò: - Ora sono degna; ora mi sento come tu mi vuoi. – E in te sarà anche l'orgoglio di sapere ch'io ti debbo tutto, che io sono in tutto una tua creatura; e ti parrà allora che io sia più intimamente tua; [...]. (Ebd., S. 775 f.; Hervorhebung im Original)⁴¹⁹

Freud führt in seiner Analyse der Masse das Gleichnis Schopenhauers der frierenden Stachelschweine an, um die Gefühlsbindung der Individuen in einer Masse von den allgemeinen Gefühlsbindungen zu unterscheiden.⁴²⁰ Das Dilemma der Stachelschweine lässt sich auch als Gegenfolie zum Wunsch Ippolitas verstehen: Die frierenden Stachelschweine, welche für Schopenhauer nicht nur die Geliebten, sondern auch die Menschen in der Gesellschaft allgemein darstellen, müssen lernen, ein gesundes Gleichgewicht an Distanz und Nähe zu finden, um sich nicht aneinander zu verletzen. Die Tatsache, dass Freud dieses Gleichnis als Gegenbeispiel zum Verhalten der Individuen in der Masse wählte, deren Bindung er durch die Libido erklärt und der Liebesbeziehung annähert, bietet mir die Möglichkeit, diese Gegenüberstellung auch für die Beziehung der Protagonisten anzuwenden. Ihr Verhältnis zueinander reproduziert auf Mikroebene eine Art Massenbindung, die sich auch anhand des Identifizierungswunsches und der Aufhebung der Distanz⁴²¹ zwischen den Liebenden zeigen lässt. Ich habe schon am Anfang meiner Analyse betont, dass sich die Liebe Giorgios eher als Wunsch nach Eroberung verstehen lässt, der die Erhöhung seiner selbst zum Ziel hat. Die aus der oben zitierten Textstelle leicht erkennbare Bereitschaft Ippolitas, sich ihrem Geliebten zu unterwerfen, erinnert an Freuds Erklärung der Identifizierung, die er als eine der Eigenschaften der Bindung zwischen den Individuen und ihrem Anführer sieht. Wichtig scheint mir seine Behauptung der Ambivalenz der Identifizierung, die laut ihm v. a. für die Vorgeschichte des Ödipuskomplexes eine wichtige Rolle spielt:

Die Identifizierung ist eben von Anfang an ambivalent, sie kann sich ebenso zum Ausdruck der Zärtlichkeit wie zum Wunsch der Beseitigung wenden.⁴²²

⁴¹⁹ Übersetzung: „- [...] Ich werde deine Geliebte, deine Freundin und deine Schwester sein; und, wenn du mich für würdig halten wirst, werde ich auch deine Ratgeberin. [...] Ich werde mich um nichts anderes kümmern als darum, dir immer zu gefallen und nie eine Last in deinem Leben zu sein. [...] Du wirst mich deinen Maßstäben entsprechend *perfekt* machen. Ich erwarte die erste Hilfe von dir. Dann, wenn ich selbstsicherer werde, werde ich dir sagen: - Jetzt bin ich würdig; jetzt fühle ich mich, wie du mich haben willst. – Und in dir wird der Stolz wachsen, weil du weißt, dass ich das nur dir verdanke und dass ich in allem dein Geschöpf bin. Und du wirst den Eindruck haben, dass ich im Innersten dein bin; [...].“

⁴²⁰ Vgl. Freud, S. 40 f.

⁴²¹ Auch Goudet sieht in der Liebe zwischen Giorgio und Ippolita die Aufhebung der Distanz zwischen dem Ich und dem Anderen. Goudet liest diese Beziehung jedoch nicht als politische Metapher, sondern lediglich als Paradox, in dem das Ich die Andere zwar braucht, aber diese gleichzeitig als Person vernichtet und in der Vereinnahmung des Ichs behält (vgl. Goudet, S. 142).

⁴²² Freud, S. 44.

Diese Ambivalenz lässt sich jeweils im Verhältnis der Geliebten verorten: Während die anfängliche Bereitschaft Ippolitas, zum Objekt Giorgios zu werden, Ausdruck ihrer Zärtlichkeit und ihrer Hoffnung ist, von ihm mehr geliebt zu werden, basiert die von Giorgio verlangte Identifizierung im Wunsch danach, Ippolita zu beseitigen:

[c]’è su la terra una sola ebrezza durevole: la *sicurtà* nel possesso di un’altra creatura, la *sicurtà* assoluta, incrollabile. Io cerco questa ebrezza. Io vorrei poter dire: - la mia amante, vicina o lontana, non vive se non del pensiero di me; ella è sottomessa con gioia ad ogni mio desiderio, ha la mia volontà per unica legge; s’io cessassi d’amarla, ella morirebbe; spirando, ella non rimpiangerà se non il mio amore. (GDA, *Trionfo della morte*, in PR I, S. 776 f.; Hervorhebung im Original)⁴²³

Die Allmachtphantasie Giorgios drückt den Wunsch aus, Ippolita mit reiner Gedankenkraft neu beleben zu können. Sie muss von ihm im doppelten Wortsinn besessen werden, damit sie zu seiner Kreatur werden kann (vgl. ebd., S. 782). Schon wieder finden wir eine politische Metapher, in der Giorgio die Rolle des (Ver-)Führers der Masse (Ippolita) übernimmt, die nur durch ihn agitiert werden darf, um zu einem höheren Wesenszustand (Kulturvolk) zu gelangen und ihm Überlegenheit zuzusprechen. Das lässt sich mit Freuds These zusammenfassen, dass die hypnotische Beziehung „eine Massenbildung zu zweien“⁴²⁴ ist. Natürlich meint man hier mit Masse nicht die plötzliche, gefährliche und unberechenbare Gefühlansteckung, die sie bedrohlich macht; vielmehr wird hier auf das angespielt, was die Masse im Einzelnen als Machttraum und als Potential für paternalistische, totalitäre Ansätze anstachelt: In Giorgios Fall geht es um die Allmachtphantasie, die Masse, deren Synekdoche Ippolita darstellt, durch eine Art hypnotische Beziehung zu zähmen und zu erobern. Durch Giorgios Bezeichnung seiner Phantasie als „ebrezza“/ „Berauschung“ (Ebd., S. 782) wird jedoch die Unmöglichkeit vorweggenommen, das Anliegen als dauerhafte und gesunde Einstellung wahrnehmen zu können.

Giorgio macht sich im Laufe des Romans auf die Suche nach einem Ort für die Erfüllung seiner Phantasie: Der erste Schritt ist Ippolitas Entwurzelung aus der ihrer Liebe fremden Welt. Die geografische Verortung der in San Vito bei der Adria gelegenen Einsiedelei, die sich in einer von zwei Hügeln geschlossenen Bucht befindet (vgl. ebd., S. 777), lässt sich metaphorisch als Ausdruck der angestrebten Isolation Giorgios lesen.⁴²⁵ In diesem Zusammenhang kehrt der Topos der Natur als Ort für eine erste Vorbereitung auf ein höheres Leben wieder: Im Angesicht

⁴²³ Übersetzung: „Es gibt auf der Erde nur eine einzige dauerhafte Berauschung: die *Sicherheit*, ein anderes Wesen zu besitzen. Das ist eine absolute und unerschütterliche Sicherheit. Ich suche nach dieser Berauschung. Ich möchte gerne behaupten können, dass meine Geliebte, egal ob sie nah oder fern ist, dank dem Gedanken an mich lebt, dass sie sich mit Freude jedem meiner Wünsche unterwirft und dass sie meinen Willen als das einzige Gesetz nimmt. Wenn ich aufhören würde, sie zu lieben, würde sie daran sterben. Während sie ihr Leben aushauchte, würde sie einzig meiner Liebe nachtrauern.“

⁴²⁴ Freud, S. 54.

⁴²⁵ Dort wird er zum ersten Mal mit dem Leben der Landarbeiter konfrontiert. Der Unterschied zwischen den Protagonisten und den Besitzern der Einsiedelei wird schon in der ersten Begegnung mehr als deutlich. Der Körper des Mannes zeigt die Spuren der Feldarbeit, die Giorgio als intellektueller Auserwählter natürlich nicht kennt,

der Natur erahnt Giorgio, wie auch seine Vorgänger, ein grundsätzlich mögliches, für ihn jedoch ausgeschlossenes, ‚überlegenes‘ Leben. Ähnlich wie Andrea und Tullio spürt Giorgio in der frühlingshaften Landschaft (die als Ausdruck für eine Neugeburt gesehen werden kann) die Möglichkeit eines neuen Lebens, das in enger Verbindung mit den kleinsten Lebewesen der Natur pulsiert. Allerdings geht es ihm nicht wie dem Dichter darum, eins mit der Natur zu werden, sondern das Leben der Natur zu erforschen, um ihr Geheimnis zu lüften, damit er die Komplexität seiner ständig unzufriedenen Seele mit der Einfachheit der kleinen Wesen substituieren kann (vgl. ebd., S. 780 f.). Giorgio strebt nach einem Leben in Harmonie mit der Natur, welche ihm leider verwehrt bleibt, da er nicht zu Empathie fähig ist. Er versucht, durch Kontemplation und Forschung einen reflektierten Zugang zu ihr zu gewinnen, um sie nachahmen zu können. Rasch bremsen dennoch die Gewohnheiten des Widerspruchs und der Analyse seinen panischen und kurzzeitig unreflektierten Rausch (vgl. ebd.), der sich interessanterweise zur Panik entwickelt:

[m]a la funesta abitudine della contraddizione gli interruppe il gaudio, gli suggerì l'antico pensiero, gli oppose la realtà al sogno. - Noi non abbiamo contatto con la natura. Noi non abbiamo se non la percezione imperfetta delle forme esterne. È impossibile all'uomo comunicare con le cose. L'uomo potrà infondere nelle apparenze create tutta la sua sostanza, ma non riceverà mai nulla in cambio. Il mare non gli dirà mai una parola intelligibile. La terra non gli svelerà mai il suo segreto. L'uomo potrà sentire tutto il suo sangue correre nelle fibre dell'albero, ma l'albero non gli darà mai una goccia della sua linfa vitale. (Ebd., S. 781)⁴²⁶

Die Unmöglichkeit einer Kommunikation zwischen Menschen und Natur ist in diesem Fall damit zu begründen, dass Giorgio eine Art verbale Kommunikation durch Reflexion mit ihr sucht.⁴²⁷ Als Gegenfolie zu dieser Textstelle lässt sich der Schluss des Gedichts *La sera fiesolana* aus *Alcyone* lesen. Dieser bestätigt meine These, dass der Autor seinen Helden erneut als Beispiel für einen falschen Zugang zur Natur und nun zur Überlegenheit darstellt, während er sich auf den ‚richtigen‘ Weg zu der von ihm angestrebten, ‚wahrhaftigen‘ Überlegenheit begibt:

während der Körper der Frau, der zweiundzwanzig Kinder geboren hat, ihre Fruchtbarkeit bezeugt, die im totalen Gegensatz zur Unfruchtbarkeit Ippolitas steht.

⁴²⁶ Übersetzung: „Jedoch beraubte ihn seine unheilvolle Gewohnheit, zu widersprechen, der Freude und stellte der Realität den Traum gegenüber. - Wir haben keinen Kontakt zur Natur. Wir besitzen nichts anderes als die imperfekte Wahrnehmung der äußerlichen Erscheinungen. Für einen Menschen ist es unmöglich, mit den Dingen zu kommunizieren. Der Mensch kann zwar in die von ihm kreierte Erscheinungen sein Wesen einflößen, aber er wird von jenen nichts zurückbekommen. Das Meer wird ihm nie ein für ihn verständliches Wort sagen. Die Erde wird ihm nie ihr Geheimnis verraten. Der Mensch kann zwar spüren, wie all sein Blut in den Fibern des Baums fließt, aber der Baum wird ihm nie einen Tropf seines Lebenssafts geben.“

⁴²⁷ Mazzarella vergleicht diesbezüglich Giorgio mit Lord Chandos aus dem Text *Ein Brief* von Hofmannsthal (vgl. Mazzarella, S. 79). Wenn auch einerseits stimmt, dass die Sprachkrise die Möglichkeit Chandos‘, nicht nur über Dinge zu sprechen, sondern sie auch einheitlich zu denken, ausschließt, bin ich mit der Begründung von Mazzarellas Vergleich nicht einverstanden. Wie in meinem *Exkurs* über *Ein Brief* (3.3.3 dieser Arbeit) deutlich wird, liegt nicht das Problem der gescheiterten Kommunikation mit der Natur Chandos‘ sogenannte Sprachkrise zugrunde. Goudet sieht auch in der Unmöglichkeit Giorgios, mit der Natur zu kommunizieren, ein Zeichen für seine ‚Schwäche‘ und für seinen gescheiterten Versuch, sich über die Welt zu erheben, ohne jedoch dieses Scheitern als politischen Versuch des Autors zu lesen, sich selbst über seinen Helden zu erheben (vgl. Goudet, S. 116).

[...] Io ti dirò verso quali reami
d'amor ci chiami il fiume, le cui fonti
eterne a l'ombra de gli antichi rami
parlano nel mistero sacro dei monti;
e ti dirò per qual segreto
le colline su i limpidi orizzonti
s'incurvino come labbra che un divieto
chiuda, e perché la volontà di dire
le faccia belle
oltre ogni uman desire [...].
(GDA, *La sera fiesolana*, in VAG II, S. 430)⁴²⁸

In diesem Gedicht geht es um eine Art Initiationsritual, welches (dank den Worten des Dichters) am Abend in einem Gefilde stattfindet. Die Verse schaffen eine enge Naturverbundenheit in eben jenem Augenblick, in dem sie ausgesprochen werden. Es geht um eine zur Theophanie gewordene Epiphanie, welche in dem kurzen, fast nicht wahrnehmbaren Augenblick geschieht, der dem Aufgehen des Mondes vorausgeht. Die in diesem Gedicht beschriebene Offenbarung wird als Moment beschworen, in dem Mensch und Universum sich panisch miteinander verbinden und eine neue Harmonie durch den Dichter und seine zum Gedicht geworden Worte schaffen. Giorgio möchte gerne, dass die Natur ihm ihr Geheimnis verrät, während hier klar aufgezeigt ist, dass der Dichter dazu imstande ist, das Geheimnis der Natur zu entziffern und es in Worte zu übersetzen. Dies kann aus der letzten Strophe des Gedichts herausgelesen werden, in der die Hügel zu Lippen werden, die dem Dichter das Geheimnis der panischen Verschmelzung mit dem Universum enthüllen. Diese Lippen sind allerdings angesichts eines Verbots verschlossen. Die Unmöglichkeit, den nicht überlegenen Menschen ihr Geheimnis verraten zu dürfen, macht sie schöner. Nicht die Schönheit der Natur wird in Frage gestellt; vielmehr macht sie gerade das in ihr verborgene Mysterium interessanter. Klar wird nun: Wenn der Dichter die Natur braucht, um sich als Überlegener darstellen zu können, braucht die Natur umgekehrt ihn ebenso, damit ihre Botschaft eine Stimme bekommt, ohne dass ihre, aus dem Verbot der Mitteilung entstehende Schönheit negiert wird. Der einzige Zugang zur Natur bleibt der des Rituals, das das Mysterium offenbart, ohne es zu erklären. Dem entgegengesetzt ist hingegen der reflektierte Zugang Giorgios zur Natur und der Wunsch danach, sie reden zu hören.

„[T]utte quelle cose umili parevano avere una vita profonda“/ „All jene einfachen Dinge schienen ein tiefes Leben zu haben“ (GDA, *Trionfo della Morte*, in PR I, S. 785), sagt Giorgio in Anbetracht der Natur und der Landarbeiter, die ihm trotz der Arbeit fröhlich erscheinen. Durch die Arbeit und ihren Gesang haben sie die von ihm ersehnte, empathische Verbindung zur Natur

⁴²⁸ Übersetzung: *Der Abend in Fiesole* „[...] Ich werde dir sagen, zu welchem Königtum der Liebe/ Uns der Fluss ruft, dessen ewige Quellen/ Unter dem Schatten der alten Äste/ sprechen im heiligen Geheimnis der Berge;/ und werde dir von dem Geheimnis erzählen, warum die Hügel/ sich über den klaren Horizont biegen,/ genauso wie Lippen, die ein Verbot verschließt,/ und warum der Wille etwas zu sagen/ sie schön macht/ jenseits allen menschlichen Wünschens [...].“

erreicht. Das tiefe Leben der bescheidenen Wesen der Natur und ihrer Arbeiter bleibt für ihn lediglich eine unerfüllte Sehnsucht; sohin projiziert er seine Hoffnungen auf eine Erhöhung durch die Liebe. Ähnlich wie in *Il Piacere* wird jedoch der Protagonist einer psychologischen Analyse unterzogen, die seinen antiheldischen Charakter und die Unmöglichkeit dessen Erhöhung zum überlegenen Menschen entlarvt. In dieser Analyse wird deutlich, dass die Entwurzelung des Protagonisten von seiner Familie auf die für ihn belastende Ähnlichkeit mit seinem Vater zurückzuführen ist. Giorgio, der sich gerne als Mann von Vernunft definiert (und damit eine Ähnlichkeit mit seinem Onkel beschwört), hat von seinem Vater einen starken Sexualtrieb geerbt, den er als eine quälende Krankheit betrachtet, welcher er sich nicht entziehen kann. Er erlebt sie zudem als moralische Erniedrigung (vgl. ebd., S. 788 f.), die ihn psychologisch von seinem Erhöhungsplan durch die Liebe abhält. Giorgio unterscheidet sich also von seinem Vorgänger Andrea dadurch, dass er die Möglichkeit zur Erhöhung in der Entwurzelung von seinem familiären Erbe sieht. Während dem gebürtigen Aristokraten das Bewusstsein dafür fehlt, dass gerade sein familiäres Erbe die Hinderung für die Erreichung seines Ideals und eben nicht die Möglichkeit der Verwirklichung desselben darstellt, geht Giorgio mit seinem freiwilligen Entwurzelungsversuch einen Schritt weiter. Gewiss leiden jedoch beide unter einem analogen Problem: Die kultivierte oder erlittene familiäre Tradition, die den Helden, statt ihn von der Gesellschaft in die Überlegenheit abzusondern, an eben dieser Separierung hindert.

Anhand der psychologischen Beschreibung Giorgios Falles wird deutlich, dass D'Annunzio durch die Schilderung von kranken Fällen das Programm der Dekadenz *kritisch* affirmiert, es aber im selben Zuge zu überwinden versucht. Spackman definiert die Rhetorik der Krankheit der dekadenten Künstler als Zugang zum Unbewussten, als „alibi for alterity“,⁴²⁹ welches von mir als intrinsisches Paradox dieser Strömung erklärt worden ist. Die Besonderheit D'Annunzios, die ihn an der Schnittstelle zwischen Zugehörigkeit zur Dekadenz und deren gleichzeitigen Überwindung situiert, besteht darin, dass er sich vom Krankhaften, mit dem die Dekadenz buchstäblich als Verfall aufgeladen wurde, befreit, indem er kranke Helden beschreibt, die jedoch – wenngleich ausweglos – darum bemüht sind, sich vor dem Verfall zu retten. Die Krankheit ist zwar ‚alibi for alterity‘, doch gleichzeitig Grund für das Scheitern ihrer Absonderung, weil die Helden in den (Re-)Aktivismus verfallen:

[l]’organismo di Giorgio Aurispa si distingueva per uno sviluppo di sensibilità straordinario. Le fibre sensitive destinate a condurre verso il centro gli stimoli esterni avendo acquisita una eccitabilità che avanzava di gran lunga quella normale rappresentata dalle mediocri percezioni dell’uomo sano, avveniva che per eccesso si cangiassero quasi sempre in sensazioni dolorose anche le sensazioni più comunemente piacevoli. [...] In lui, soggetto estremamente nervoso, i vasi sanguigni encefalici perdendo spesso la loro contrattilità, avveniva che un pensiero e un’immagine occupassero la coscienza per un tempo indefinito, ad onta

⁴²⁹ Spackman, S. VII f.

di tutti gli sforzi fatti per cacciarli. Tali pensieri, tali immagini, *dominanti* contro ogni virtù della volontà, davano a qualche stato della coscienza la forma d'una follia temporanea parziale. Allora a qualunque moto molecolare anche leggerissimo corrispondeva la natività d'una idea o d'un gruppo d'idee così vive che potevano appena appena distinguersi dalle percezioni reali. Ed era un effetto simile a quello di certe sostanze che, come l'oppio e l'haschich, portano l'intensità dei sentimenti e delle idee al grado delle allucinazioni. (Ebd., S. 789 f.; Hervorhebung im Original)⁴³⁰

Die Schilderung Giorgios entspricht dem Typ der Dekadenz vollkommen.⁴³¹ Der erste Satz der von mir zitierten Textstelle, in der von der außergewöhnlichen bzw. überdurchschnittlichen Empfindlichkeit Giorgios die Rede ist, die ihn absonderlich machte, bestätigt zwar die Aussage Spackmans der Krankheit als Alibi zum Anderssein, allerdings nur unter der Voraussetzung, dass man als Alibi eine nicht fundierte Ausrede definiert. Giorgios extreme Empfindlichkeit sondert ihn zwar von der durchschnittlichen Wahrnehmung des gesunden Menschen ab, jedoch ist diese, von einem Übermaß an wechselbaren Empfindungen herrührende Absonderung nicht als Überlegenheit zu verstehen. Die Hervorhebung der extremen Reizbarkeit Giorgios verortet ihn im Bereich des Krankhaften. Wenn die maßlose Empfindlichkeit einerseits den Zugang zum Unterbewussten ebnet und demzufolge Merkmal des Künstlers ist, kippt dieselbe Eigenschaft bei Giorgio in die Anomalie: Die Nervosität bzw. die außergewöhnliche Rezipierbarkeit seiner Nervenfasern verwandeln jeden Reiz in ein Bild. Indem dieses Bild, in seinem Fall, in keinem künstlerischen Versuch fruchtet und auch generell nicht zum Ausdruck kommt, übernimmt das Bild in seiner Einbildungskraft die Form eines partiellen Wahnsinns. Demzufolge produziert sein wachsamer und stets für die Reizaufnahme offener Sinn zwar lebendige Ideen, die sich und ihn von der Realität absondern; jedoch zwingen sie ihn auch in einen wie von Opium oder Haschisch verursachten Rauschzustand, in dem die Bilder zu Halluzinationen werden. Diese

⁴³⁰ Übersetzung: „Giorgio Aurispas Organismus zeichnete sich durch die besondere Entwicklung seiner Sensibilität aus. Da die Sinnesfibren, die die äußerlichen Anreize zum Zentrum zu führen hatten, eine extreme, über die Normalität der mittelmäßigen Wahrnehmungen des gesunden Individuums hinausgehende Reizbarkeit erworben hatten, verwandelten sie übermäßig auch die allgemein angenehmsten Empfindungen in schmerzliche. [...] In ihm, dem extrem nervösen Subjekt, waren oft die Blutgefäße des Gehirns nicht mehr im Stande, sich zusammenzuziehen. Es geschah, dass ein Gedanke oder ein Bild trotz seiner Bemühungen, sie zu vertreiben, sein Bewusstsein für eine unbestimmte Zeit besetzt hielt. Solche gegen jegliche Tugend und jegliches Wollen ihn *beherrschenden* Gedanken und Bilder verliehen einem beliebigen Zustand seines Bewusstseins die Form eines momentanen, partiellen Wahnsinns. Und nun entsprach eine jegliche sehr leichte Molekularbewegung der Geburt einer Idee oder einer Gruppe von derart lebendigen Ideen, dass sie sich schwer von realen Empfindungen unterscheiden ließen. Es war eine Wirkung ähnlich der mancher Substanzen wie Haschisch oder Opium, die den Grad der Intensität von Gefühlen oder Ideen demjenigen von Halluzinationen annähern.“

⁴³¹ Das 1838 veröffentlichte Werk *Analyse der Empfindungen* von Ernst Mach, in dem das Ich als Knotenpunkt von Empfindungen beschrieben wird (vgl. Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1991, S. 11), beeinflusst den Pionier der Wiener Moderne Hermann Bahr, der die Empfindungen und die Nerven unter dem bekannten Motto ‚Mystik der Nerven‘ als Merkmale für die Überwindung des Naturalismus und für die Gründung der neuen Romantik bzw. der deutschsprachigen Dekadenz erklärt (vgl. Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, Claus Pias (Hrsg.), VDG, Weimer: 2004, S. 130). In der Literatur dieser Epoche ist dementsprechend die Darstellung von Charakteren zu erwarten, die unter extremer Nervosität und bis zum Wahnsinn übertriebener Empfindlichkeit leiden. Beide gelten als die Krankheiten der Dekadenz.

psychologische Beschreibung Giorgios hebt deutlich die Arbeit D'Annunzios an der Schnittstelle zwischen Gesundheit, Normalität, Krankheit und Absonderung hervor: Die Topoi der Dekadenz werden vom Autor als instabile Instanzen dargestellt, die ebenfalls performativ als Schnittstelle zwischen Erhöhung – (Re-)Aktion auf den Verfall – und Verfall – (Re-)Aktivismus – gelesen werden müssen. Die Performativität dieser Kategorien lässt sich auf meine These zurückführen, derzufolge der Autor durch das Nietzschezitat durch Suggestion eine performative Wirkung auf das Publikum beabsichtigt, welche sich als Absonderung zeigen soll: Die niedrigen und die tapferen Seelen werden unterschiedlich auf das Buch reagieren. Ebenfalls kann eine extreme Empfindlichkeit einer ‚schwachen Seele‘, welche sich – wie im Fall Giorgio – mit dem Topos der Willensschwäche auszeichnet, krankhaft werden, während dieselbe Eigenschaft für die ‚tapfere Seele‘ zur überlegenen Absonderung führt. Gleichzeitig benutzt D'Annunzio als ‚starker stolzer Künstler‘ den Verfall seines Helden, um sich über ihn zu erheben:

[c]osì materiato, Giorgio Aurispa non poteva né seguire un metodo né trovare un equilibrio. Non gli apparteneva il governo dei suoi pensieri, come non gli apparteneva il governo dei suoi istinti e dei suoi sentimenti. [...] Eppure la sua sagacità, penetrando talvolta un po' più oltre delle apparenze per quanto è possibile alla sagacità umana, gli aveva composto della vita un concetto forse giusto. Anzitutto, egli aveva profondissimi il senso dell'*isolamento* e il senso della *temporalità*. [...] - Essendo vano ogni sforzo per escire dalla solitudine del proprio *io*, bisogna a poco a poco rompere quei vincoli che ancora ci legano alla vita comune [...]. Ristretto per tal modo il cerchio della propria esistenza materiale, bisogna adoperarsi con tutte le forze a rendere, quanto più è possibile, vasto ed intenso il mondo interiore moltiplicandone all'infinito i fenomeni e conservandone l'equilibrio. [...] Noi vivremo in noi. [...]. (Ebd., S. 791 f.; Hervorhebung im Original)⁴³²

⁴³² Übersetzung: „Aufgrund seiner Beschaffenheit konnte Giorgio Aurispa weder einer Methode folgen noch ein Gleichgewicht finden. Die Herrschaft über seine Gedanken, über seine Instinkte und über seine Gefühle gehörte ihm nicht. [...] Jedoch, da sein Scharfsinn manchmal im Stande war, über die Erscheinungen hinaus zu gehen und sofern es dem menschlichen Scharfsinn möglich ist, in sie einzudringen, suggerierte dieser ihm ein vielleicht richtiges Lebenskonzept. Vor allem hatte er ein sehr tiefes Gefühl der *Isoliertheit* und der *Vergänglichkeit*. [...] - Da jede Bemühung, um der Einsamkeit des eigenen *Ichs* zu entgehen, zum Scheitern verurteilt ist, muss man Schritt für Schritt die Drähte abschneiden, die uns an das durchschnittliche Leben binden [...]. Wenn auf diese Art und Weise der Kreis der eigenen materiellen Existenz verengt ist, muss man sich, solange es einem möglich ist, mit allen Kräften bemühen, die innerliche Welt größer und intensiver zu machen, indem man *ad infinitum* die ihr zugehörigen Phänomene vervielfältigt und ihr Gleichgewicht bewahrt. [...] Wir werden in uns selber leben. [...]“ Die Sekundärliteratur sieht in der Isolierung und in Giorgios Gefühl der Zeit die Stichwörter für die Analyse des Romans. Goudet schreibt z. B., dass die Isolierung Giorgios nicht Zeichen seines Scheiterns ist, sondern Standpunkt für seinen Versuch, sich über die Welt zu erheben. Die Erhebung muss laut dem Verfasser erstmal im Mikrokosmos, also in der Natur durch die Ausdehnung des Ichs auf die Probe gestellt werden, damit die Aneignung zwischen Natur und Ich als Anfang der Erhebung dienen kann (vgl. Goudet, S. 119). Ich bin mit Goudet grundsätzlich einverstanden, jedoch nicht mit seiner Schlussfolgerung, dass Giorgio Scheitern in seiner Erhebung dadurch verursacht ist, dass seine Seele sich nicht von der Welt befreien kann (vgl. ebd., S. 119 f.). Giorgio leidet an der Isolierung und am Gefühl der Zeit, weil ihm das von D'Annunzio begehrte Gleichgewicht zwischen Gedanken und Aktion auch in Form des Kunstwerks fehlt. Statt die Isoliertheit in eine panische Verschmelzung mit der Natur zu verwandeln, bleibt er auf der Suche nach einer Bindung, die er nur im Beischlaf – als Metapher für das (Ver-)Fallen in die Triebhaftigkeit – finden kann. Das geschieht, obwohl er sich der Tatsache bewusst ist, dass die Körperlichkeit – statt ihn zu erheben – seiner selbstbehaupteten Überlegenheit entledigt. Roda sieht in Giorgios Leiden unter dem Gefühl der Zeit die Bejahung des der literarischen Dekadenz zugehörigen Irrationalismus, den er als Mittel zur Vernichtung der logischen Kategorien von Zeit und Ort liest (vgl. Roda, S. 26).

Dass Giorgio sich gerade an der Schnittstelle zwischen den instabilen Kategorien des Verfalls und der Erhöhung befindet, wird in seiner Suche nach einem Gleichgewicht ausgedrückt, welche auch metaphorisch im Roman mit dem Bild eines sich auf einer schwankenden Fläche befindenden Menschen verbildlicht wird (vgl. ebd., S. 733). Wenngleich ihm sein Scharfsinn und seine Empfindlichkeit die Ahnung des richtigen Weges zur Überlegenheit zeigen, kippt er aufgrund der Schwäche seiner Seele in den Bereich des Krankhaften; er (ver-)fällt in den (Re-)Aktivismus, der das Erreichen einer anderen, nicht krankhaften Absonderung unmöglich macht. Giorgio hat zwar den ‚richtigen‘ Weg der Vereinzelung in dem Bewusstsein betreten, jedoch leidet er unter der Isolation, weil er von Instinkten beherrscht wird. Hierzu sei kurz erläutert, dass auch an dieser Textstelle das Paradox der Vereinzelung und der Dekadenz deutlich hervortritt. Wie bereits erforscht, reicht die Vereinzelung als Zeichen für die Überlegenheit nicht; vielmehr muss der vereinzelte Einzelne seine innerliche Welt ausdehnen und vervielfältigen. Das Ich muss, ähnlich wie in der Masse, dichter werden, gleichzeitig jedoch – und das unterscheidet es vom Individuum in einer Masse – sein Gleichgewicht bewahren, ohne die Instinkte herrschen zu lassen, damit es überlegen aus der Isolation in die Gesellschaft zurückkehren und diese heilen kann. Obwohl Giorgios innerliche Welt sehr dicht ist, gewinnen die Instinkte den Kampf gegen die Vernunft. Das Problem: Seine außergewöhnliche Empfindlichkeit braucht einen Ausgleich bzw. eine Verbindung nach außen, die er durch die Liebe zu Ippolita herzustellen versucht, welche allerdings – wie wir sehen werden – als Synekdoche der Masse die Herrschaft der Instinkte verkörpert.⁴³³

Diese Liebesverbindung versteht Giorgio als „possessione di un'altra creatura“/ „das Besitzen eines anderen Wesens“ (ebd., S. 792), weil das Besitzen sich als Ausgleich zur prekären, aus reinen Empfindungen bestehenden, innerlichen Welt fassen lässt: Liebe als Besitz stellt die sichtbare Verwirklichung von Empfindungen und Gefühlen und gleichzeitig die Möglichkeit dar, aus der Geliebten seine eigene Kreatur machen zu können.⁴³⁴ Da sie jedoch (im Unterschied

⁴³³ Interessanterweise schreibt Otto Weininger in seiner Studie, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wilhelm Braumüller, Wien und Leipzig: 1903, dass „[d]as Verhältnis des Ichs zur Welt, das Verhältnis von Subjekt zu Objekt nämlich selbst gewissermaßen eine Wiederholung des Verhältnisses von Mann zu Weib in höherer und weiterer Sphäre, oder vielmehr dieses ein Spezialfall von jenem [ist].“ (Ebd., S. 335) Natürlich konnte D'Annunzio damals Weininger nicht gelesen haben, dennoch lässt sich die mehrmals zitierte These Sigheles, dass das Verhältnis des Mannes zur Gesellschaft und zur Masse seinem Verhältnis zur Liebe ähnlich ist, als Antizipation von Weiningers These lesen, der zufolge eben die Liebe mit dem Verhältnis des Ichs zur Welt gleichgesetzt wird. Erneut kann man darin die Bestätigung der Annahme finden, dass im Verhältnis zwischen Giorgio und Ippolita bereits das Scheitern Giorgios in der Gesellschaft und allgemein in der Welt zu lesen ist. Deswegen gilt diese Beziehung als politische Metapher.

⁴³⁴ Die Unmöglichkeit der Erfüllung seines Vorhabens liegt nicht zuletzt an der Verkehrung der Bereiche des Geistlichen und der Liebe: Während er in der Liebe eine moralische Erhöhung sucht, verrät uns der Autor, dass er seine Überlegenheit dadurch kultiviere, dass er „[n]on altro faceva se non nutrirsi voluttuosamente di musica e di letture“/ „nichts anderes tat, als sich wollüstig von Musik und Lektüre zu nähren“ (GDA, *Trionfo della Morte*, in PR I, S. 793). Zusammengefasst sucht Giorgio das Geistige in der Liebe und die Wollust im Geistigen. Diese

zum verstorbenen Onkel) lebendig ist bzw. weiterhin ein eigenes, unabhängiges Leben führt, bleibt ihm ihre innerliche Welt (Träume, Empfindungen usw.) verschlossen. Diesen Umstand empfindet Giorgio als bedrohlich, v. a. weil er bemerkt, dass genauso wie er eine Wirkung auf sie hat, sie auch eine Einflussnahme auf ihn ausübt. Diese Suggestion lässt sich mit der Ambivalenz der Identifizierung nach Freud lesen:

[I]lla preoccupazione di piacermi, di soddisfarmi, di piegarsi volentieri ad ogni mio capriccio, è in lei palese. In questi due anni d'amore, ella è giunta a poco a poco a limitare la mia attività materiale nelle cose dei sensi; è giunta ad acquistare quasi il privilegio delle carezze. Ella par felice quando può da sola in me inerte provocare una voluttà intensa. A poco a poco, infatti, ella mia ha effeminato. Ella si compiace di impormi la sua opera voluttuosa. È come una rivincita ch'ella si prende su la sua inesperienza dei primi mesi. (Ebd., S. 807)⁴³⁵

Ippolita lässt sich von Giorgio erobern und unterwirft sich ihm, weil sie ihn als ihr Ideal annimmt und hofft, von ihm deshalb mehr geliebt zu werden. In dieser ersten Phase ist die Identifizierung Ippolitas mit Giorgio Ausdruck von Zärtlichkeit, während das Verlangen Giorgios, sie nach seinem Muster zu gestalten, einen Beseitigungswunsch ausdrückt. Jedoch verwandelt sich die freudsche Identifizierung bald in ein feindseliges Verhältnis. Giorgio merkt, dass gerade sein Wunsch nach Ippolitas Identifikation mit ihm seiner Eroberungsphantasie im Wege steht. Zudem rechnet er nicht damit, dass der Eroberungsversuch Ippolitas die Kehrseite seines Plans darstellt: Das Objekt (Ippolita) wird zum Ich (Giorgio) und übernimmt seine Eigenschaften.⁴³⁶ Die von ihm zur Wollust verführte Frau setzt sich gegen den Mann durch, um ihn mit dem Sexualtrieb zu erobern. Emblematisch ist der Satz: „[e]lla mi ha effeminato“/ „Sie hat mich verweiblicht“ (ebd.). Die Frau als Triebverkörperung war ein zeitgenössisches Phänomen, weswegen sie als Folie für die Masse nutzbar wurde. Somit erniedrigt sie den vergeistigten Mann und macht ihn zu einem triebhaften Wesen. Wenn die Identifizierung das Wesen der Massenbindung ausmacht, dann wird nochmals die politische Bedeutung dieser Erfahrung bestätigt: Giorgio scheitert an seinem ‚Zähmungsversuch‘, weil er sich den Trieben nicht entziehen kann.

Verkehrung, die er mit Andrea Sperelli teilt, ist Ausdruck seiner Perversion, die anhand seines Vorhabens, Ippolita zu vergeistigen und so zu reinigen, den Höhepunkt erreicht.

⁴³⁵ Übersetzung: „Ihre Sorge, mir zu gefallen, mich zu befriedigen, sich all meinen Launen zu beugen, ist augenscheinlich. In diesen zwei Liebesjahren hat sie es so weit getrieben, dass sie meine materielle Tätigkeit auf die Sinnlichkeit beschränkt hat. Sie hat es so weit getrieben, dass sie die Oberhand bezüglich der Liebkosungen erworben hat. Sie scheint glücklich, wenn sie alleine in mir, während ich tatenlos bin, eine hochgradige Wollust bewirken kann. Schritt für Schritt hat sie mich nun verweiblicht. Sie hat Freude daran, mir ihr wollüstiges Tun aufzuzwingen. Sie revanchiert sich damit für ihre anfängliche Unerfahrenheit.“

⁴³⁶ Ich gebe hier in eigener Übersetzung eine wichtige Textpassage (ebd., S. 811) bezüglich der Identifizierung Ippolitas mit Giorgio wieder: „Giorgio war Zuschauer des berauschendsten Schauspiels überhaupt, von dem ein intellektueller Mann jemals hätte träumen können. Er hatte gesehen, wie die geliebte Frau ihn nachahmend sich verwandelt hatte, wie sie sich seine Gedanken, seine Einsichten, seinen Geschmack, seine Verachtung, seine Vorlieben, seine Traurigkeit und all das aneignete, was einem Geist eine besondere Spur und besonderen Charakter verleiht. Beim Reden benutzte Ippolita Giorgios beliebteste Redewendungen und sie sprach manche Wörter mit seinem besonderen Akzent aus. Beim Schreiben ahmte sie sogar seine Schrift nach. Noch nie war der Einfluss eines überlegenen Wesens über ein anderes so rasch und stark.“

Das Muster der Massenanalyse Freuds lässt sich meiner Meinung nach auch auf das Verhältnis der Geliebten übertragen, weil es in beiden Fällen (also in dem des Knaben aus der freudschen Analyse und im Roman) um eine Dreieckskonstellation geht: Zwei identifizieren sich zunächst miteinander, werden dann aber zu Feinden, weil der eine dem anderen beim Erreichen eines Dritten (die Mutter im ersten Fall und die Überlegenheit im zweiten) im Wege steht. Die Ambivalenz der Identifizierung wird im Roman noch stärker, weil sich der Wunsch Giorgios danach, Ippolitas Identifikationssubjekt zu werden, in das Bestreben verwandelt, sie umzubringen. Er erkennt, dass sie ihm mit ihrem wollüstigen Tun beim Erreichen der geistigen Überlegenheit durch sein Werk, das paradoxerweise in der Vergeistigung eines lebendigen Wesens hätte bestehen sollen, behindert. Der Versuch Giorgios, Ippolita zu entwurzeln, sie im Zusammenleben in der Natur zu seinem geistigen Werk zu machen und somit zu reinigen, kippt ins Gegenteil:

[c]on una inconcepibile intensità egli oramai nella persona d'Ippolita vedeva soltanto l'immagine astratta del sesso; vedeva soltanto l'essere inferiore, privo d'ogni spiritualità, semplice strumento di piacere e di lascivia, strumento di ruina e di morte. – Ed egli aveva orrore del padre! Ma che faceva egli, in fondo, se non la medesima cosa? (Ebd., S. 820)⁴³⁷

Giorgio strebt danach, Ippolita zu seinem Werk zu machen und sich so dem Muster des Onkels anzunähern, das ihm durch Entwurzelung von seiner Familie geistige Überlegenheit verschafft hat. Allerdings entspricht Giorgio mit diesem Versuch eher jenem Modell, das er ablehnt – (Re-)Aktivismus –, nämlich dem seines Vaters. Die Isolierung der Geliebten entfernt Giorgio von der anfänglichen Hoffnung, durch Ippolita erhöht zu werden. Ippolita wiederum betrachtet er jetzt paradoxerweise als ‚niedriges‘ Wesen, das in ihm nur die zwar abgelehnten, aber doch unwiderstehlichen Triebe weckt. Dieses Schwanken zwischen Anziehung und Abneigung anhand der Identifizierung ist auf das zwiespältige Verhältnis zwischen Einzelem und Masse übertragbar. Die Affinität zwischen Natur, Masse, Frau und das Ursprüngliche, das alle Instanzen in sich tragen, ist auch im Roman thematisiert. Während Giorgios Suche nach einer Kommunikation mit der Natur scheitert, erreicht Ippolita ohne Schwierigkeiten den von ihm einst erstrebten, empathischen Zugang zur Natur, welchen er nun als augenscheinliche Bestätigung der „predominio della vita corporea inferiore“/ „Herrschaft des körperlichen niedrigen Lebens“ (ebd., S. 823) versteht. Die Frau schafft es nun, in Harmonie mit der Ursprünglichkeit ihres Wesens sich zur Natur zu verbinden, sich auf den Aberglauben der Bauern einzulassen und glücklich zu leben, ohne sich um die Kultur zu kümmern. Diese unterstand traditionell dem

⁴³⁷ Übersetzung: „Mit einer unbegreiflichen Intensität sah er in Ippolita nur das abstrahierte Bild des Sexus; er sah sie nur als ein niedriges Wesen ohne Geistigkeit, als ein einfaches Wollust-Instrument, das Unglück und Tod bringt. – Und er spürte Abscheu seinem Vater gegenüber! Tat er aber im Grunde nicht das, was sein Vater auch getan hatte?“

Mann, der hier hingegen auf der Suche nach einer Erhöhung bleibt, die ihm weder die Frau noch die Natur gegeben haben. Somit (ver-)fällt er – statt sich zu erheben – zurück in die Triebhaftigkeit. Aufgrund der Wankelmütigkeit seiner Empfindungen und der Ambivalenz der Identifizierung kippen diese instabilen Kategorien in ihr Gegenteil. Anstatt dem Beispiel der Frau zu folgen, sich von ihr (im Sinne vom Topos der Frau als Natur) ‚naturalisieren‘ zu lassen und sie der Kultur näherzubringen, wird die Frau zum ‚niedrigen, feindlichen‘ Wesen. Dementsprechend wird auch die Natur bzw. der Ort, den Giorgio selbst für die erstrebte Erhöhung gewählt hatte, nicht mehr Metapher der Isolierung und der Entwurzelung, sondern der Ort der verachteten, leidenden Masse:

[d]’improvviso, egli non più si sentiva solo con la sua donna, in mezzo alle miti creature arboree sotto la cui scorza un giorno egli aveva creduto di sorprendere un pensiero; ma si sentiva circondato e quasi premuto da una folla ignota che, portando in sé la stessa vitalità dei tronchi cieca tenace e irriducibile, aveva con lui il legame della specie e poteva immediatamente comunicargli la sua sofferenza con uno sguardo, con un gesto, con un sospiro, con un singhiozzo, con un gemito, con un grido. (Ebd., S. 839)⁴³⁸

Bis jetzt haben wir uns mit dem Fall eines Einzelnen auseinandergesetzt, der in der Natur die angenehmen Seiten der Masse in panischer Verschmelzung mit ihr spürt. Wie bereits beschrieben, ist Giorgio aufgrund seiner extremen Empfindlichkeit die Verkörperung der Schnittstelle zwischen Krankheit und Gesundheit. D'Annunzio zeigt anhand seines Exempels, inwiefern die Absonderung von der Normalität aufgrund einer (unheilbaren) Krankheit sehr viel instabiler ist, als es die zeitgenössischen literarischen Darstellungen zuließen. Giorgio und Ippolita werden in der Natur Teil der Masse. Später werden sie ihr tatsächlich begegnen und sich in ihr verlieren. Das Sich-Verlieren in der Natur bzw. das spukende, wenn auch angenehme Phantasma der Masse verlangt vom Einzelnen, dass er sich im künstlerischen Wort aus ihr erhebt; Giorgio hingegen verwandelt seine Sinnesreize in Bilder, die in seiner Einbildung durch übermächtige Instinkte zu Wahnsinn werden. Nun wird der Held in der Natur nicht *Dicht-er*, sondern bleibt dicht und gedrängt wie in einer Masse, in der er durch Suggestion, die immer performativ aufzufassen ist (es ist hier von Blick, Gestik, Seufzer, Klage und Schrei die Rede), plötzlich (das Plötzliche ist ja auch Merkmal der Massengründung) gezwungen ist, wie die anderen zu fühlen. Die Kommunikation durch Suggestion liegt der Massebindung bekanntlich

⁴³⁸ Übersetzung: „Plötzlich fühlte er sich nicht mehr mit seiner Frau zwischen den ruhigen baumartigen Wesen allein, unter deren Rinde er eines Tages geglaubt hatte, einen Gedanken erhaschen zu können. Er fühlte sich von einer unbekannten Masse umgeben und gedrängt, die – indem sie in sich genau dieselbe blinde, hartnäckige und irreduzible Lebendigkeit wie die Stämme* trug – mit ihm die Bindung zur Rasse gemeinsam hatte und die ihm schlagartig das Leiden mit einem Blick, mit einer Geste, mit einem Seufzer, mit einer Klage und mit einem Schrei vermitteln konnte.“

*Ich möchte den Leser darauf hinweisen, dass das Wort ‚tronco‘, also ‚Stamm‘, im Italienischen wie im Deutschen nicht nur für Bäume, sondern auch für die biologische Zugehörigkeit benutzt wird (vgl. *lo Zingarelli*, S. 2421). D'Annunzio wählt bewusst dieses Wort, weil Natur und Masse aufgrund des Unbewussten und der Ursprünglichkeit, die beide darstellen, austauschbar sein können.

zugrunde. Interessant ist, dass hier die Lebendigkeit der Masse und die Zugehörigkeit des Helden hervorgehoben werden, woraus auch ihre Anziehungskraft auf ihn zu lesen ist.

Die Masse wird allerdings nicht lange Phantasma bleiben. Dieser Roman unterscheidet sich von den vorherigen gerade darin, dass der Held dem Produkt seiner Vision wahrhaftig begegnet. Die erste Begegnung geschieht aus der Ferne; es handelt sich um die singenden Gläubigen, die zur *Madonna di Casalbordino* pilgern.

Procedevano in una massa compatta. Ed il contrasto di misura tra il loro andare e il loro cantare era così strano che dava al loro aspetto un'apparenza quasi fantastica. Sembravano spinti alla mèta da una forza innaturale, inconsapevoli, mentre le voci uscite dalle loro bocche rimanevano sospese nell'aria luminosa e duravano dopo il passaggio ondulando. (Ebd., S. 843 f.)⁴³⁹

Die Greifbarkeit und die definierte Form dieser dichten Menge liegen nicht nur am Blickwinkel des Betrachters, sondern vielmehr an der Beschaffenheit dieser vereinheitlichten Vielfalt, die man – wie wir bereits wissen – geschlossene, künstliche oder gezähmte Masse nennt. Das Interessanteste daran ist, dass Giorgio ihre Erscheinung trotz ihrer definierten Form als phantastisch wahrnimmt und zwar aufgrund des folgenden Kontrasts: ihr gedrängtes Nebeneinanderlaufen und ihr in der Landschaft widerhallender, schwebender Gesang. So erhebt sich ihr Gesang aus der Masse, was ihr gespenstische Züge verleiht. Obwohl die Masse hier mit allen stereotypischen Merkmalen beschrieben ist, die normalerweise ihre Gefährlichkeit demaskieren, ist hier vielmehr die Anziehungskraft dieser Erscheinung spürbar, die sich aus einer unnatürlichen Macht bzw. aus dem Glauben speist. Letzterer wird v. a. im Gesang ausgedrückt, was eine zusätzliche mystische Qualität mit sich bringt. Interessanterweise zieht der *Meneuer*, der die Masse zähmt und dessen Stimme alles übertönt, die Aufmerksamkeit Giorgios auf sich. Die laute Stimme wird vom Helden als Ausdruck eines festeren Glaubens und als Zeichen einer starken, die Masse beherrschenden Seele rezipiert:

[I]l notò Giorgio e la seguì attentissimo nella digradazione della lontananza finché l'orecchio poté riconoscerla. E crebbe in lui, straordinario, il sentimento della mistica potenza che teneva alle radici la grande razza indigena da cui egli medesimo proveniva. (Ebd., 844)⁴⁴⁰

Der *Meneuer* ist die Seele dieser geschlossenen Masse, welche in Giorgio das Gefühl der mystischen Macht erweckt, die in der ‚Rasse‘, zu der er auch gehört, verborgen liegt.⁴⁴¹ Vielsagend

⁴³⁹ Übersetzung: „Sie bewegten sich in einer kompakten Masse fort. Der Kontrast zwischen ihrem Laufen und ihrem Singen war so merkwürdig, dass dieses ihrer Erscheinung phantastische Züge verlieh. Es schien, dass eine unnatürliche Macht sie unbewusst zum Ziel trieb, während die aus ihrem Mund herauskommenden Stimmen im hellen Licht schwebten und auch nach ihrem Vorbeigehen weiterhin in Form einer Welle andauerten.“

⁴⁴⁰ Übersetzung: „Giorgio bemerkte sie und folgte ihr sehr aufmerksam trotz der Ferne, so lange bis das Ohr sie nicht mehr erkennen konnte. So wuchs in ihm das wunderbare Gefühl der mystischen Macht, die an ihren Wurzeln die einheimische Rasse besaß, der er selbst angehörte.“

⁴⁴¹ Dass der Begriff ‚Rasse‘ in diesem Kontext auftaucht, ist keineswegs neu: Da in der Masse das Unbewusste eine große Rolle spielt, wird in den Massenstudien dieses Unbewusste oft als ‚Rasse‘ bezeichnet, die ihren Charakter ausmacht (vgl. Le Bon, S. 27 und Freuds bereits zitierte Gegenthese, S. 13).

ist es, die Macht, die die ‚Rasse‘ an ihre Wurzeln bindet, mystisch zu nennen. Im ersten Kapitel dieser Untersuchung wurde der Mystizismus als Synekdoche definiert, die als Zähmungs- methode und gleichzeitig als intrinsische Eigenschaft der katholischen Kirche aufgefasst werden kann: Man fühlt sich als Teil eines Zusammenhangs, der als solcher nie selbst erscheint, sondern nur performativ in den priesterlichen Ritualen ausagiert wird. Nun spürt der entwurzelte Held die mystische Macht der ‚Rasse‘ als Anziehungskraft, doch Teil eines Zusammenhanges sein zu können, der sein Ich dichter macht. In der ‚Rasse‘ sieht der Held nun die Möglichkeit der Ausdehnung seines Ichs, was ihm in der Natur, die den zeitgenössischen Massenstudien gemäß der ‚Rasse‘ entspricht, nicht gelungen ist. Dass er seiner postulierten Überlegenheit entsprechend seine Aufmerksamkeit auf den *Meneur* richtet, ist fast tautologisch: Er ist derjenige, der sich aus der Masse erhebt, ohne sich von ihr abzugrenzen und hat sogar ganz im Gegenteil trotz der Erhebung eine Verbindung zu ihr, indem er sein Ich in der Masse verbreitet und ausdehnt:

- [n]on sarà forse – egli pensava - non sarà in questa improvvisa rivelazione la mia salvezza? Non debbo io, per ritrovare tutto me stesso, per riconoscere la mia vera essenza, non debbo io pormi a contatto immediato con la razza da cui sono uscito? [...] non io ora cerco la verità, ma sì bene cerco di recuperare la mia sostanza, di rintracciare in me i caratteri della mia razza per riaffermarli e renderli quanto più potrò intensi. Accordando così la mia anima con l'anima diffusa, io riavrò quell'equilibrio che mi manca. [...] (Ebd., S. 848)⁴⁴²

Giorgio befindet sich auf der Suche nach dem von der gespenstischen Erscheinung der Masse (die mit derjenigen Ippolitas beim ersten Treffen vergleichbar ist) und vom Gesang der Bauern suggerierten Mystizismus. Dieser dient als Verbindung zum Unbewussten sowie als Möglichkeit der Transfiguration und Abstraktion seines Ichs. So hofft er, sich von der Kontingenz des Lebens und von der Triebhaftigkeit, die von Ippolita geweckt werden, zu entfernen. Er entscheidet sich schließlich, mit ihr zur Kirche der *Madonna di Casalbordino* (die der Volksglaube für wundertätig hält) zu pilgern, um Teil des Mystizismus zu werden, den er in Anbetracht der geschlossenen, pilgernden Masse gespürt hatte. Die Suche nach einer mystischen Identifizierung mit seiner ‚Rasse‘ – erneut mit dem Ziel einer Erhöhung seines Ichs – ist mit der Identifizierung mit Ippolita vergleichbar: Wie er in der Isolation ‚auf Mikroebene‘ scheitert, blüht ihm ‚auf Makroebene‘ das gleiche Schicksal. Gleich bei der Ankunft am Hauptbahnhof von Casalbordino werden die Protagonisten nicht einer singenden, ruhigen und geschlossenen Masse

⁴⁴² Übersetzung: „- Er dachte: Verbirgt sich meine Rettung vielleicht nicht in dieser Offenbarung? Um mich selber zu finden und um meine wahre Essenz zu erkennen, muss ich nicht den unmittelbaren Kontakt zu der Rasse wiederfinden, aus der ich gekommen bin? [...] ich suche jetzt nicht die Wahrheit, sondern ich versuche meine Substanz wiederzuerlangen, die Kennzeichen meiner Rasse wiederzufinden, um sie zu bekräftigen und intensiver zu machen. Wenn ich meine Seele mit der ausgeströmten allgemeinen Seele versöhne, werde ich das Gleichgewicht wiederfinden, das mir fehlt [...].“

begegnen, sondern einer schreienden. Trotz des anfänglichen Schreckens entscheiden sie sich, zur Kirche zu fahren.⁴⁴³ Die Forschungsliteratur zu D'Annunzio hat die lange Szene der Beschreibung der nach Heilung schreiende, kränklichen Menge als Bestätigung für seine Verachtung der Masse gelesen.⁴⁴⁴ Ich bin hingegen der Meinung, dass daraus erneut D'Annunzios von mir bereits aufgezeigte Vertrautheit mit dem Massenbegriff und mit dem der Menge zugeschriebenen, psychologischen und soziologischen Verhalten zu schließen ist. Diese wird schon im ersten Satz der Beschreibung dieser Begegnung deutlich: „[e]ra uno spettacolo meraviglioso e terribile“/ „Es war ein gleichzeitig wunderbares und furchtbares Schauspiel“ (ebd., S. 871). So

⁴⁴³ Es handelt sich hierbei um jene Problematik, die bereits anhand von Le Bons und Sigheles Untersuchung, und nicht zuletzt in D'Annunzios Novellen gezeigt wurde. Demnach kann der Glaube im Volk zu Aberglauben bzw. zu einer götzendienerischen Verehrung werden, die die Zählung des Rituals abbricht und aus den Gläubigen eine gefährliche Masse macht – der Erzähler thematisiert deutlich auch hier die Idolatrie des Volks aus den Abruzzern (vgl. GDA, *Trionfo della Morte*, in PR I, S. 869). Die in diesem Roman beschriebene Szene ist jedoch einzigartig, weil es weder um eine durch ein Ritual gezähmte Masse, noch um eine aktive, eine Tragödie auslösende Masse geht. Die Rede ist von einer betenden, teilweise schreienden Menschenmenge, die die Madonna nach dem Wunder der Heilung ihrer Krankheiten mit Gelöbnissen um Hilfe bittet. Diese Menge befindet sich an der prekären Schnittstelle zwischen gezähmter und gefährlicher Masse. Während einerseits die Gottesfurcht herrscht, steigt andererseits die Sorge um sich selbst, welche allerdings durch ein Gleichgewicht nivelliert wird. Freud kommt uns diesbezüglich erneut zu Hilfe: Er macht das Wesen der künstlichen Masse (die katholische Kirche und das Heer) an den libidinösen Bindungen fest. Bei der katholischen, geschlossenen Masse geht es um die Illusion, dass Christus alle Menschen liebt, und dass diese Bindung sich in der Bindung der Gläubigen untereinander widerspiegelt (vgl. Freud, S. 32 f.). Der Fall der versammelten Menge in der Kirche unterscheidet sich von der künstlichen Masse bei Freud, doch er ist übertragbar: Die Leute glauben aufgrund ihrer Krankheit, dass sie weniger geliebt sind und kompensieren diese Unausgeglichenheit mit Gelöbnissen. Dieses Gefühl bindet die der Menge angehörenden Einzelnen und lässt sie nicht zu einer gefährlichen, eine Tragödie provozierenden Masse werden, da die Einzelnen aufgrund dieser Bindung nicht in Panik ausbrechen: Alle sind krank und damit gleichwertig. Wenngleich alle nach Heilung streben, kümmert sich dennoch jeder in dieser Menge um sich selbst und hofft, dass v. a. ihm ein Wunder geschieht. Der Umschwung hin zu einer gefährlichen Masse kann nur unter der Bedingung stattfinden, dass nur einer der Mitglieder der Menge geheilt würde. Dieser Einzelne würde dann nicht mehr zu denjenigen gehören, die von Gott nicht geliebt werden und damit wäre bewiesen, dass Gott oder Christus doch nicht alle gleich (wenig) liebt. Die Analogie zu Freuds geschlossener Masse liegt nun darin, dass er sie an einem Gleichgewicht an Liebe zwischen den Einzelnen festmacht, während es hier um einen ausgeglichenen Mangel an Liebe geht.

⁴⁴⁴ Mazarella beschreibt diese Szene als Verbildlichung einer Orgie von Perversionen (vgl. Mazarella, S. 98). Ähnlich wird diese Szene auch von Barilli (vgl. Barilli, S. 107) und von Bärberi Squarotti beschrieben (vgl. Squarotti, S. 88 f.). Goudet schreibt, dass D'Annunzio hiermit den grauenvollen Pöbel als eine Masse von pervertierten, armen Leuten schildert, die in Giorgio und Ippolita eine starke Ablehnung erzeugen (vgl. Goudet, S. 125). Obwohl Goudet bemerkt, dass das Wichtigste an dieser Szene die Angst der Entpersonalisierung beider Protagonisten in der Masse ist (vgl. ebd.), erkennt er nur die Verachtung des Autors und der Protagonisten der Menge gegenüber. In dieser Verachtung liest er die Gründe des Autors, die Demokratie zugunsten einer Beherrschung über das Volk abzulehnen (vgl. ebd.). D'Annunzios Gedanken über die Demokratie ist u. a. meine Analyse des Romans *Le Vergini delle Rocce* im Unterkapitel 3.2.5 gewidmet. Die Angst der Protagonisten, ihre Subjektivität in der Masse zu verlieren, ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass Giorgio nicht dazu fähig ist, die Rolle eines *Meneur* zu übernehmen. Ricciardi sieht in dieser Beschreibung der Masse eine offensichtliche, politische Kritik an der Erscheinung und dem Handeln der städtischen Masse bzw. an der aufsteigenden Macht des städtischen Proletariats, das in der damaligen Zeit langsam das Bewusstsein der eigenen Rolle für die ökonomische und industrielle Entwicklung erlangte. Dem Verfasser zufolge geht es dem Autor mit seiner Beschreibung der Masse darum, die Rolle des Proletariats für die Gesellschaft und allgemein in der Geschichte zu verneinen, weil seine aufsteigende Macht die Hegemonie der politischen Elite gefährdet. Ricciardi sieht nun in der Schilderung der kranken Masse in der Kirche den Versuch D'Annunzios, das kranke, korrupte Proletariat der bescheidenen Moral der Bauern gegenüberzustellen. Diese verkörpern ein unbeflecktes Modell, in dem die reinen Werte der Natur und der ‚Rasse‘ noch zu erkennen sind. Demzufolge schreibt Ricciardi, dass die fröhliche und singende Masse an Bauern ein utopisches und rassistisches Bild des Autors verkörpert, das nur außerhalb der Geschichte und der Zeit, also nicht in der Realität, zu finden ist (vgl. Ricciardi, S. 83).

wird die zum Topos gewordene Zwiespältigkeit des Einzelnen gegenüber der Masse ausgedrückt. Die gleiche Zwiespältigkeit wurde bereits im Verhältnis zwischen Giorgio und Ippolita ausreichend belegt. Auch Spackmann bemerkt, dass Ippolita und die Masse in einer engen Verbindung zueinanderstehen:

The peasant mob of *Trionfo della morte* might also be said to have a feminine valence [...] for it appears as a sign of the woman's illness, a synecdoche of Ippolita.⁴⁴⁵

Dieser Aussage liegt jedoch ein Fehler zugrunde: Ippolita ist die Synekdoche der Masse. Die Synekdoche besteht darin, dass man das Ganze bzw. eine größere Entität mit dem Namen eines Teils bezeichnet (*pars pro toto*). Ippolita kann demzufolge als Einzelne nur Teil des Ganzen oder des Massekörpers sein. Außerdem teilt sie mit der Masse die Hysterie und die Epilepsie, weswegen auch sie Anteil am Krankhaften hat, das die Masse mithin ausmacht. Darüber hinaus wird im Roman berichtet, dass sie die erste sei, die sich von der „fiamma di demenza“/ „Dementiaflamme“ (ebd., S. 876) anstecken lässt, die in der Masse laut der zeitgenössischen Wissenschaft entsteht. Giorgio hingegen, der sich dieser Gefahr bewusst ist und befürchtet, dass ihre Krankheit dort erneut ausbrechen könnte (vgl. ebd., S. 881 und 893 f.), versucht, sie vom Eintritt in die Kirche abzuhalten. Dennoch werden sie *beide* eintreten und *beide* Teile der Masse werden. Interessanterweise ändert sich hier die Erzählsituation: Der Erzähler, jetzt ein isolierter Beobachter der Masse, übernimmt die Beschreibung der Szene, während Giorgio und Ippolita sich in der Masse verlieren:

[e], premuti dalla calca, perduti, scorati, miserabili come tutti, bisognosi di pietà e di soccorso come tutti, sentendo come tutti il peso della loro carne mortale, entrambi per qualche attimo comunicarono veracemente con la moltitudine in mezzo a cui temevano e soffrivano; entrambi per qualche attimo smarrirono i confini delle loro anime nell'immensità della tristezza umana. [...] A fatica si aprirono un varco. Eppure li reggeva una energia fittizia, li spingeva una ostinazione cieca, simile in parte a quella che mostravano i fanatici nei loro giri senza fine. Era l'effetto del contagio. Sentiva Giorgio omai di non esser più padrone di sé. I nervi lo dominavano, gli imponevano il disordine e l'eccesso delle loro sensazioni. (Ebd., S. 881 f.)⁴⁴⁶

Giorgio wird nicht zu einem *Meneur*, der sein Ich in der Menge stärkt und vergrößert, sondern ist Teil der Triebe und des Krankhaften, die der Masse zugeschrieben werden. Die Identifizierung Giorgios mit der Masse ist mit seiner Identifizierung mit Ippolita vergleichbar, da sie aus Libido besteht, die laut Freud wiederum der Suggestion zugrunde liegt. Was der Autor beschreibt, obwohl er Freud nicht kannte (jedoch Sighele zufolge das Verhältnis von Liebe und

⁴⁴⁵ Spackmann, S. 55.

⁴⁴⁶ Übersetzung: „Und beide – von der Menge gedrängt, verloren, elend wie alle, mitleid- und hilfsbedürftig wie alle, indem sie die Last ihres sterblichen Körpers spürten – kommunizierten mit der Menschenmenge, in deren Mitte sie sich fürchteten und litten; beide verloren für wenige Augenblicke in der Unermesslichkeit der menschlichen Traurigkeit die Grenzen ihrer Seelen. [...] Mit Mühe schafften sie es, einen Durchgang zu finden. Dennoch führte sie eine fiktive Energie, eine blinde Beharrlichkeit, wie die Fanatiker in ihren endlosen Kreisen zeigen. Es war die Wirkung der Ansteckung. Giorgio spürte, dass er nicht mehr im Stande war, sich zu beherrschen. Die Nerven hatten die Oberhand über ihn und zwangen ihm die Unordnung und den Exzess ihrer Empfindungen auf.“

Masse intuitiv richtig erfasste), sind die mittlerweile bekannten Phänomene der Suggestion und Gefühlansteckung, die in einer Masse alsbald auftreten. Seine Vertrautheit mit den zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskursen wird nicht zuletzt auch in der Benennung des präzisen Namens des Phänomens (,contagio' / ,Ansteckung') deutlich. Auch die Suggestion kommt hier durch die Beschreibung einer plötzlichen und starken Kommunikation zwischen den Protagonisten und der Masse indirekt zum Ausdruck. Dem ,auserwählten' Giorgio, dessen Entwurzelung von der Welt und Absonderung von der Menge schon von vorneherein keine Basis vorzuweisen hatte, weil die Empfindlichkeit seiner Nerven an der Schnittstelle zwischen Krankhaftem und Gesundem liegt, widerfährt als Teil der Masse das Gegenteil seines Erhöhungsziels. Die Begegnung und Verschmelzung des Auserwählten mit der Masse endet mit einer allgemeinen Beschreibung des Massenphänomens und der Gründung der Massenseele; diese allgemeine Beschreibung, die ein Echo von Tardes Beschreibung⁴⁴⁷ zu sein scheint, ist emblematisch für das Schicksal des Helden: Weder die Absonderung noch die Besonderheit machen sein Wesen aus. Der Entlarvung seines Wesens entsprechend versinkt bzw. verfällt er ins gesichtslose Allgemeine, statt sich zu erheben:

[...] a quel contatto dei corpi, a quella mescolanza dei fiati, alla vista del sangue e delle lacrime, tutta la moltitudine in un punto fu posseduta da una sola anima, divenne un essere solo, miserabile e terribile, ch'ebbe un gesto, una voce, uno spasimo e un furore. Tutti i mali divennero un solo unico male che la Vergine doveva distruggere; tutte le speranze divennero una sola unica speranza che la Vergine doveva compire. (Ebd., S. 889)⁴⁴⁸

Das gezwungene Eins-Werden mit der Masse bis zum gemeinsamen Delirium ist das enttäuschende Ergebnis von Giorgios Versuch, sich durch Identifizierung mit der Masse bzw. mit der eigenen ,Rasse' – ein Versuch, der auf Mikroebene schon mit Ippolita unternommen worden war – in Überlegenheit erheben zu können.

Was ihm nach dem Scheitern der Liebe und der Religion noch übrigbleibt, ist der bereits von seinem Onkel gewählte Weg des Todes, der nicht zufälligerweise durch die Musik Wagners initiiert wird. Zurück in der Einsiedelei verschlimmert sich die Zwiespältigkeit der Identifizierung, durch die Giorgio auf Ippolita eingewirkt hatte. Ihre Liebe wird nun zu Feindschaft, die jetzt offensichtlicher als zuvor von Giorgio zum Ausdruck gebracht wird: Er bezeichnet sie jetzt

⁴⁴⁷ Siehe dazu, Gabriel Tarde, in Urs Stäheli, „Der Aufstand der Populationen“, in Hebekus, Lüdemann (Hrsg.), *Massenfassungen*, S. 60: „A mob is a strange phenomenon. It is a gathering of heterogeneous elements, unknown to one another; but as soon as a spark of passion, having flashed out from one of these elements, electrifies this confused mass, there takes place a sort of sudden organisation, a spontaneous generation. This incoherence becomes cohesion, this noise becomes a voice and these thousands of men crowded together soon form but a single animal, a wild beast without a name, which marches to its foal with an irresistible finality.“

⁴⁴⁸ Übersetzung: „[...] durch den Körperkontakt, durch die Atemvermischung und angesichts des Blutes und der Tränen wurde die ganze Menschenmenge plötzlich von einer einzigen Seele besessen und verwandelte sich in ein einziges elendes und grausames Wesen, das eine einzige Gebärde, eine Stimme, ein Zucken und eine Wut besaß. Alle Übel wurden zu einem einzigen Übel, das die Jungfrau Maria vernichten sollte; alle Hoffnungen wurden zu einer einzigen Hoffnung, die die Jungfrau Maria erfüllen sollte.“

als „Nemica“/ „Feindin“ (ebd., S. 913). Gleichzeitig beneidet er sie um ihren empathischen Zugang zur Natur, der sie glücklich macht und den er selbst mit dem Ziel der Erhöhung erfolglos angestrebt hatte. Die Distanz zwischen dem fröhlichen Naturwesen (Frau) und dem getrüben Kulturwesen (Mann) stiftet alsbald Hass. Giorgio sieht in Ippolita nur ein niedriges Wesen, das sein geistiges Leben auf die sexuelle Körperlichkeit reduziert (vgl. ebd., S. 955), der er sich trotz seines Hasses nicht entziehen kann (vgl. ebd., S. 914). Da ihre Anziehung auf ihn unberührt bleibt, verwandelt sich rasch die von Giorgio empfundene Feindschaft in ein Bedürfnis nach Rache. Nachdem er in all seinen Erhöhungs- und Eroberungsversuchen gescheitert ist, bleibt ihm nur der Selbstmord, um sich von der Welt und der Menge zu erheben. Allerdings kann man metaphorisch im Tode eine Wiederholung des Geschehenen zwischen Giorgio und der Masse sehen, weil er durch den Tod gleichsam ins gesichtslose Allgemeine verfällt. Der Tod stellt das Scheitern des letzten Versuchs Giorgios dar, seine Überlegenheit herbeizuführen und auch hierbei ist die (Re-)Aktion in (Re-)Aktivismus verfallen. Dem Titel des Romans nach triumphiert nun der Tod über Giorgio, statt er über ihn.⁴⁴⁹

Ippolita zu töten ist hingegen seine letzte empörende Möglichkeit, sie für immer zu unterwerfen.⁴⁵⁰ Der Anlass für die Tat ergibt sich bald. Am symbolhaften Abend, an dem die Tochter des Einsiedelei-Besitzers ein Kind gebiert, springt er zusammen mit der unwissenden Ippolita in einen Abgrund, wo sie nach einem heftigen Todeskampf sterben. Das Proletariat, das – wie wir schon in *L'Innocente* gesehen haben – auf Nachwuchs und auf Nächstenliebe angewiesen ist, bringt währenddessen neues Leben hervor. Auch der Autor (seinem Verständnis des Romans zufolge) schafft im Schreibakt Leben. Inwiefern er sich mit diesem Roman, der den Sieg des Todes über die falsche Überlegenheit des Einzelnen feiert, dem Volk anzunähern versucht, wird nicht zuletzt auch in seiner Wahlrede erklärt.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Goudet sieht im Protagonisten Giorgio aufgrund der bewussten Wahl, Selbstmord zu begehen, die erste Verkörperung des Übermenschen (vgl. Goudet, S. 161). Meiner Meinung nach lässt D'Annunzio seinen Helden konform zu seinem Motto ‚Erneuerung oder Tod‘ sterben, um der Widmung des Romans entsprechen den Weg für das Aufkommen des Übermenschen vorzubereiten, den er selbst vor der Masse verkörpern wird. Squarotti betont in seiner bereits zitierten Studie, dass *Trionfo della Morte* nicht den Übermenschen zelebriert, sondern die Idee der Unmöglichkeit, sich von der Vulgarität der Epoche als Intellektueller zu retten (vgl. Squarotti, S. 89). D'Annunzio zelebriert meiner Meinung nach nicht das Problematische seiner Epoche, sondern bereitet den Weg für den Helden vor, der sich durch eine aufsteigende Tendenz der Dekadenz entgegensetzt und den verfallenden Gesellschaftskörper heilt. Chytraeus-Auerbach sieht im Selbstmord Giorgios seinen einzigen verbliebenen Weg zur Selbstverwirklichung (vgl. Chytraeus-Auerbach, S. 55).

⁴⁵⁰ Squarotti sieht im Mord Ippolitas das auffälligste Zeichen Giorgios Scheiterns, das jetzt eine Schuldige, also Ippolita, braucht, die er für die intellektuelle Herabwürdigung seines Wunsches, sich aus der Normalität zu erheben, bestrafen kann (vgl. Squarotti, S. 90).

⁴⁵¹ Darüber wird im Kapitel 3.4.1 die Rede sein.

3.2.5 Die Ausübung des Lebens und die Vorbereitung auf die Masse im *hortus conclusus*: *Le Vergini delle rocce*

D'Annunzios Umschreibung der Topoi der Dekadenz und v. a. seine Arbeit an der Schnittstelle zwischen Verfall – (Re-)Aktivismus – und Erhöhung – (Re-)Aktion – ist im 1895 veröffentlichten Roman *Le Vergini delle rocce* besonders deutlich. Der römische Aristokrat Claudio Cantelmo, letzter Nachkomme seiner Familie (ein deutliches Echo des Musters von Andrea Sperelli), begibt sich in den *hortus conclusus* der adligen, aber verkommenen Familie Capece-Montaga, um dort unter drei Jungfrauen seine künftige Frau auszuwählen, welche ihm den nachfolgenden König gebären sollte. Am Ende des Romans wird der Held jedoch weder heiraten, noch einen Nachkommen zeugen. Die Forschungsliteratur rechtfertigt den nicht in Erfüllung gegangenen Wunsch des Helden mit der Aufgabe von D'Annunzios Plans, zwei zusätzliche Romane über die Geschichte Claudios zu schreiben;⁴⁵² das mag nachvollziehbar sein, jedoch scheint es mir interessanter, nach dem Grund für die Aufgabe des Vorhabens zu suchen. Sighele schreibt in seinem Kapitel über D'Annunzio und die Masse, dass der Autor das Recht hat, sich zu widersprechen und D'Annunzio dies auch gerne tat; damit rechtfertigt er die Widersprüchlichkeit des Bezugs zwischen Einzelem und Masse in den Romanen *Le Vergini delle Rocce* und *Il Fuoco*.⁴⁵³ Obgleich D'Annunzio sich oft und gerne mit seinen Helden identifiziert und die literarische Fiktion eine durchaus wichtige Rolle für seine politische Tätigkeit spielt,⁴⁵⁴ darf man Autor und Romanhelden nicht gleichsetzen. Wie schon in dieser Studie eingehend gezeigt wurde, wohnt der literarischen Dekadenz ein Paradox inne, das im Bezug zwischen Einzelem und Masse am deutlichsten zu sehen ist. Es scheint mir demzufolge nicht überraschend zu sein, dass ein Autor dieser Epoche, der in seinem Überwindungsstreben die Dekadenz gleichzeitig affirmiert und negiert, nur anhand dieses Widerspruchs verstanden werden kann. Wie seine Vorgänger befindet sich Claudio Cantelmo an dieser Schnittstelle, weil er gleichzeitig sowohl ein Abgrenzungsmuster als auch die Verkörperung des Überwindungsstrebens und der Selbstverwirklichung des Autors darstellt. Was allerdings Claudio von seinen Vorgängern unterscheidet, ist der titanische Wille, der ihn dem Muster des Massenredners oder dem *Meneur* (Le Bon) annähert.⁴⁵⁵

Bis jetzt hat die Forschungsliteratur aus diesem Roman v. a. aufgrund der Verwendung des Worts „cloaca“/ „Kloake“ (GDA, *Vergini delle Rocce*, in PR II, S. 41) als Bezeichnung der Masse nur Verachtung für den Pöbel gelesen und hieraus die Unvereinbarkeit dieses Romans

⁴⁵² Vgl. z. B. Barilli, S. 115.

⁴⁵³ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 75-77.

⁴⁵⁴ Darüber wird im Kapitel 4.1.1 dieser Arbeit genauer die Rede sein.

⁴⁵⁵ Vgl. Le Bon, S. 106 f.

mit *Il Fuoco* abgeleitet.⁴⁵⁶ Wenn man jedoch einerseits die Abwertung durch den Begriff nicht negieren kann, so stellt der Roman trotzdem eine zusätzliche Bestätigung der wissenschaftlichen Kenntnisse des Massenphänomens vonseiten des Autors dar. Darüber hinaus finde ich interessant, dass die Masse eine wichtige Rolle spielt, obwohl sich der Roman in einem *hortus conclusus* abspielt. So wird sie nicht lediglich ausgeschlossen, im Gegenteil ist sie oftmals Gegenstand der Erzählung: Der Protagonist setzt als Voraussetzung für die Gründung des neuen Staates die Führung der Masse an, die seinen Äußerungen nach nur von einem starken Helden, welcher er werden soll, gezähmt werden kann. Diesbezüglich ist es interessant, dass gerade durch Claudio – im Unterschied zu den vorherigen Antihelden – die Verschiebung des Bezugs zwischen Leben und Ideal geschieht:

[o]nde mi parve che da quell'Antico [sc. Aristotele] – eccellentissimo nell'arte di elevare l'anima umana all'estremo grado del suo vigore – potesse anche oggi discendere un grande ed efficace insegnamento. Scrutinando sé medesimo e i suoi prossimi, colui aveva scoperto i pregi inestimabili che conferisce alla vita una disciplina assidua e intenta sempre in uno scopo certo. La sua somma saggezza mi sembra risplendere in questo: ch'egli non collocò il suo Ideale fuori dalla sua pratica quotidiana, fuori dalla realtà necessarie, ma ne formò il centro vivo della sua sostanza e ne dedusse le proprie leggi e secondo quelle si svolse ritmicamente negli anni, esercitando con tranquilla fierezza i diritti che quelle gli consentivano [...]. Egli volle e seppe conservarsi a sé medesimo fino alla morte. [...] - Io non obbedisco se non alle leggi di quello stile a cui, per attuare un mio concetto di ordine e di bellezza ho assoggettato la mia natura libera. (Ebd., S. 13)⁴⁵⁷

Wenn einerseits die Hinwendung zur Vergangenheit Andrea und Claudio sich einander annähern lässt, trennt die beiden andererseits ihr gegensätzliches Verhalten zum Ideal, weil Claudio durch Selbstdisziplin nach dem Muster von Aristoteles die Erhöhung seiner Seele anstrebt. Claudio versucht, dem stolzen Typus zu entsprechen, der die Hochachtung seiner Person in sich selbst finden will. Hierfür unterwirft er nicht die anderen, sondern sich selbst gemäß den Maßstäben und Gesetzen seines Ideals. Nach dem Idealbild des Aristoteles möchte Claudio die im Laufe des Lebens herausgebildete Stärke seiner Seele bis zum Tod bewahren. Obwohl Claudio das Ideal noch nicht verkörpert, setzt er sich dieses als Zentrum seines Lebens, um es erreichen zu können: Er ist sich bewusst, dass er sich den Maßstäben seines Ideals gemäß verändern muss.

⁴⁵⁶ Vgl. dazu z. B. Salinari, S. 38 und Barilli, S. 116.

⁴⁵⁷ Übersetzung: „Es schien mir nun, dass von jenem Alten [sc. Aristoteles], der in der Kunst, die menschliche Seele zum äußersten Grad ihrer Kraft zu erhöhen, hervorvorragend war, auch heutzutage noch etwas Großes und Wirksames auf uns kommen kann. Indem er sich selber und seine Mitmenschen betrachtete, hatte er die unschätzbaren Vorzüge herausgefunden, die eine beharrliche und eine immer auf ein gewisses Ziel fokussierte Disziplin dem Leben verleihen. Seine äußerste Weisheit scheint mir sich hier am meisten zu offenbaren: Er setzte sein Ideal nicht außerhalb seiner täglichen Tätigkeit und seiner erforderlichen Wirklichkeit, sondern machte aus diesem den lebendigen Standpunkt seiner Substanz und daraus entnahm er seine eigenen Gesetze. Diesen folgend lebte er durch die Jahre und übte mit ruhigem Stolz die Rechte aus, die ihm seine Gesetze erlaubten [...]. Er wollte und verstand es, sich selbst bis zum Tode erhalten zu bleiben. [...] - Ich befolge nichts anderes als die Gesetze meines Stils, dem ich – um meinen eigenen Begriff von Ordnung und Schönheit zu verwirklichen – meine freie Natur unterworfen habe.“

Dass nach wie vor die Schönheit Ziel seines Strebens ist, überrascht uns nicht. Schönheit heißt in D'Annunzios Verständnis Erneuerung von sich und Gründungsakt für einen neuen Staat. Dass Schönheit politisch zu verstehen sei, kann man in Sigheles *L'intelligenza della folla* nachlesen: Laut Sighele bleibt die italienische Seele für den Schönheitsraum und für jedes Ideal von Seelengröße offen. Dementsprechend kann die Masse durch Schönheit und Seelengröße gezähmt und ins Kulturvolk verwandelt werden.⁴⁵⁸ D'Annunzio lehnt sich offensichtlich an diese These an. Daraus kann man leicht herleiten, dass Claudios Selbstdisziplin in erster Linie darauf ausgerichtet ist, Überlegenheit zu erreichen, um dann auf einer zirkulären Art und Weise die Schönheit und die Seelengröße in der Masse erneut erwecken zu können:

[m]a talvolta dalle radici stesse della mia sostanza – là dove dorme l'anima indistruttibile degli avi – sorgevano all'improvviso getti di energia così veementi e diritti ch'io pur mi rattristavo riconoscendo la loro inutilità in un'epoca in cui la vita pubblica non è se non uno spettacolo miserabile di bassezza e disonore. - Certo, è meraviglioso – mi diceva il demònico – che queste antiche forze barbare si sieno conservate in te con tanta freschezza. Esse sono ancor belle, se bene importune. In un altro tempo ti varrebbero a riprendere quell'ufficio che si conviene ai tuoi pari; cioè l'ufficio di colui che indica una mèta certa e guida i seguaci a quella. Poiché un tal giorno ti sembra lontano, tu cerca per ora, condensandole, di trasformarle in viva poesia. – [...] Assai lontano, in verità, appariva il giorno; poiché l'arroganza delle plebi non era tanto grande quanto la viltà di coloro che la tolleravano o la secondavano. [...] Come un rigurgito di cloache l'onda delle basse cupidigie invadeva le piazze e i trivii, sempre più putrida e più gonfia, senza che mai l'attraversasse la fiamma di un'ambizione perversa ma titanica, senza che mai vi scoppiasse almeno il lampo d'un bel delitto. (Ebd. S. 19)⁴⁵⁹

Die Suche nach dem richtigen Moment für die politische Aktion, die ohne die Führung der Masse undenkbar ist, und die Gleichsetzung der Politik mit der Poesie werden hier deutlich.⁴⁶⁰

Die Seelengröße und -stärke des Einzelnen, welche sich sowohl durch politische Aktion als

⁴⁵⁸ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 49.

⁴⁵⁹ Übersetzung: „Manchmal entsprangen den Wurzeln meiner eigenen Substanz – dem Ort, wo die unverwüsthliche Seele der Ahnen schlummert – derart heftige und gerade Energiestrahlen, dass ich traurig wurde, weil ich mir ihrer Nutzlosigkeit in einer Epoche wie der unsrigen bewusst war, in der das öffentliche Leben nichts anderes als ein elendes Schauspiel ist, in dem die Armseligkeit und die Schande die Hauptprotagonisten sind. - Freilich ist es wunderbar – sagte mir der Demònico –, dass diese antiken barbarischen Kräfte sich in dir mit derart viel Kraft aufrecht erhalten haben. Auch wenn sie lästig sind, sind sie immer noch schön. In einem anderen Zeitalter würden sie dir alleine das Recht geben, das deinen Ebenbürtigen zugehörige Amt wiedereinzusetzen, und zwar das desjenigen, der den Anhängern ein klares Ziel zeigt und sie zu diesem führt. Da so ein Tag dir noch weit entfernt scheint, versuch jetzt diese Kräfte zu verdichten und sie in lebendige Poesie zu verwandeln. – [...]. Dieser Tag schien mir in Wahrheit sehr weit entfernt zu sein, weil die Arroganz des Pöbels nicht so groß wie die Feigheit derjenigen war, die ihn duldeten oder ihm nachgaben. [...] Wie die Stauung einer Kloake brach die Welle an niedrigen Begierden in die Plätze und die Straßen ein und sie wurde immer stinkender und aufgeblasener, ohne dass jemals die Flamme eines perversen, aber titanischen Strebens sie durchquerte und ohne dass wenigstens der Blitz eines schönen Verbrechens aufleuchtete.“

⁴⁶⁰ Mazzali schreibt in seiner bereits zitierten Arbeit, dass der Held, dem die politische Aktion verwehrt bleibt, sich in seinem Geist auf den eigenen Willen konzentriert und so eine innerliche Poesiewelt kreiert (vgl. Mazzali, S. 64). Ich glaube eher, dass D'Annunzio mit Claudio Cantelmo die Gleichsetzung von Poesie und politischer Aktion anstrebt, um seine Hinwendung zur Masse zu rechtfertigen bzw. die politische Aktion analog zu seiner Ästhetik darzustellen. Eine der grundlegenden Thesen der Studie von Uwe Hebekus – *Ästhetische Ermächtigung* – lautet nun, dass in Deutschland ab 1933 das Ästhetische zugleich das Politische sei (vgl. Hebekus, S. 11). Im Unterkapitel 4.1.5 werde ich jedoch zeigen, warum D'Annunzios Politik nicht gleich mit dem Faschismus und dem Nationalsozialismus gleichzusetzen sei.

auch durch poetische Gedanken zeigen lassen, müssen zunächst in einem *hortus conclusus* ausgeübt werden. Solange die Gedanken nicht zu einer politischen (Re-)Aktion werden können, müssen sie Poesie werden. Während das ‚Barbarische‘ bzw. die Triebe des intellektuellen Menschen bei Andrea, Tullio und Giorgio in eine Erfahrung des Todes – (Re-)Aktivismus – münden, ist sich Claudio bewusst, dass das Barbarische zunächst in Poesie verwandelt werden muss. Diese Verwandlung lässt sich mit der Zähmung der Masse (das ‚Barbarische‘) zum Volk (die zivilisierte Form) gleichsetzen sowie mit der Verwandlung unbewusster Triebe in Poesie. Der Anspruch des Autors, durch Kunst Leben zu schaffen bzw. aus der Masse an Worten einen lebendigen, höherrangigen Organismus zu erzeugen, wurde bereits in diesem Kapitel als politische Metapher gelesen: Hier verbirgt sich die Absicht des Autors, die Masse zunächst zum Publikum und schließlich zu einem Kulturvolk zu machen. Die Empfehlung des Demònico, aus der ‚barbarischen‘ (starken, ursprünglichen) Energie, die Claudio im richtigen Moment zur politischen (Re-)Aktion führen wird, lebendige Poesie zu machen, bestätigt meine Lektüre: In der scheinbar apolitischen Dekadenz steckt doch ein nicht immer verwirklichtes, politisches Potential, das D'Annunzio deutlich bewusst war. Dieses kann verwirklicht werden, wenn man isolierte Poesie als Ausübung einer künftigen politischen Aktion versteht bzw. wenn die Abgrenzung als (Re-)Aktion nicht in (Re-)Aktivismus (ver-)fällt.

Nicht nur die Kritik der Masse, sondern auch eine gesellschaftliche Kritik zeigt sich hier. Diese ist auch an die Exponenten der damaligen Politik gerichtet.⁴⁶¹ Mit denjenigen, die den Pöbel dulden und ihm nachkommen, ist die Demokratie gemeint, die der oben zitierten Textstelle zufolge daran Interesse hat, dass der Pöbel weiterhin eine ‚Stauung von einer Kloake‘ bleibt. Das muss meiner Meinung nach als Metapher für die Massenzähmung der Demokratie gelesen werden, deren abwertende Bedeutung zwar offensichtlich, einer näheren Analyse jedoch wert ist. Die Verachtung ist nicht allgemein auf das Wesen des Pöbels gerichtet, sondern gilt dem Auflauf des Pöbels auf den Plätzen, welcher mit der unschönen Metapher der Kloake verbildlicht wird. Dem Helden zufolge ist nun die Zeit vorbei, in der die Großen dem Pöbel das Schöne zeigten, weil dieser mittlerweile blind geworden und nur von ‚niedrigen Begierden‘ geleitet ist. Den Hinweis darauf, dass in dieser Stauung nicht mal ein ‚schönes Verbrechen‘ aufleuchten könnte, lese ich dementsprechend als Wunsch des Helden, diese Stauung in eine Masse gegen die Demokratie mobilisieren zu können. Dieser Traum ist zweifellos antidemokratisch; dennoch ist es für unsere Untersuchung relevant, dass sich der Held für dessen Verwirklichung der

⁴⁶¹ Chrytraues-Auerbach beobachtet zurecht, dass Claudio Cantelmo der erste Protagonist D'Annunzios ist, der unter der Gesellschaft und nicht unter sich selbst leidet (vgl. Chrytraues-Auerbach, S. 58).

Notwendigkeit bewusst ist, die Masse nicht lediglich aus diesem Prozess auszuschließen, sondern sie zur (Re-)Aktion zu führen. Claudio ist allerdings noch kein heldenhafter Massenfürher; er wartet vielmehr auf das „evento favorevole“/ „günstige Ereignis“ (ebd., S. 21) und übt mit Selbstdisziplin Willensstärke aus, um hernach imstande zu sein, die Masse anzuführen und eine neue Oligarchie zu gründen:

[s]u l'eguaglianza economica e politica cui aspira la democrazia, voi andrete dunque formando una oligarchia nuova, un nuovo reame della forza; e riuscirete in pochi, o prima o poi, a riprendere le redini per domar le moltitudini a vostro profitto. Non vi sarà troppo difficile, in vero, ricondurre il gregge all'obbedienza. Le plebi restano sempre schiave, avendo un nativo bisogno di tendere i polsi ai vincoli. Esse non avranno dentro di loro giammai, fino al termine dei secoli, il sentimento della libertà. Non vi lasciate ingannare dalle loro vociferazioni e dalle loro contorsioni sconde; ma ricordatevi sempre che l'anima della Folla è in balia del Pánico. Vi converrà dunque, all'occasione, provvedere fruste sibilanti, assumere un aspetto imperioso, ingegnar qualche allegro stratagemma. (Ebd., S. 31)⁴⁶²

Diese Textstelle zeigt das Bewusstsein des Helden für gesellschaftliche Veränderungen, die in eine neue Oligarchie kulminieren müssen, welche die Masse zähmen kann. Obwohl diese Veränderung und die Verachtung für die Demokratie durchaus konservativ sind, verbirgt sich hinter diesem Gedanken eine gefährliche Modernität: Dem Helden ist klar, dass die aristokratischen Exponenten dieser neuen Oligarchie, trotz der für die Zeit stereotypische Verachtung für die Menge, die Masse zum eigenen Vorteil ausnutzen können und sogar müssen. Interessanterweise redet der Held bewusst von Masse und nicht von Volk: Die Zeit der Masse braucht eine neue massenorientierte Politik, die sie unter Kontrolle hat und die imstande ist, sie zu ihrem eigenen Vorteil zu gebrauchen.⁴⁶³ Demzufolge ist hier von zähmender Macht die Rede. Diese Vorstellung der Macht als Zähmungsmethode ist ein Echo von Le Bons Vorstellung, in der das Bedürfnis eines starken Helden beschrieben ist, der die Masse zu seinem Vorteil gewinnen kann.⁴⁶⁴ Es liegt mir fern, einen solchen Ansatz zu rechtfertigen; vielmehr geht es mir darum, D'Annunzios präzise Kenntnisse der zeitgenössischen Massendiskurse hervorzuheben. Dass in

⁴⁶² Übersetzung: „Auf der wirtschaftlichen und politischen Gleichheit, nach der die Demokratie strebt, werdet ihr hingegen eine neue Oligarchie und zwar ein Reich der Macht aufbauen. Früher oder später werdet ihr es in einer kleinen Gruppe schaffen, die Zügel in die Hand zu nehmen, um die Menge zu eurem eigenen Vorteil zu zähmen. In Wahrheit wird es nicht allzu schwer sein, die Herde zum Gehorchen zu bringen. Der Pöbel ist immer dem Sklaven ähnlich, da er ein eingeborenes Bedürfnis hat, sich den Fesseln hinzugeben. Der Pöbel wird bis zum Ende der Jahrhunderte niemals das Freiheitsgefühl in sich spüren. Lasst euch weder von seinem Geschrei noch von seinen obszönen Verrenkungen täuschen, sondern erinnert euch immer daran, dass die Seele der Masse in der Gewalt der Panik ist. Es ist für euch vorteilhaft, bei Gelegenheit die zischenden Peitschen parat zu haben, einen herrischen Anschein zu zeigen und manche kluge Kriegslist zu schmieden.“

⁴⁶³ Für eine ausführliche und interessante Beschreibung der engen Beziehung zwischen Totalitarismen und Masse empfehle ich die Lektüre von Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main: 1995 und besonders das Unterkapitel „Die Massen“ aus dem Buch III *Totalitäre Bewegung und totale Herrschaft*, S. 492-525.

⁴⁶⁴ Vgl. Le Bon, S. 42 f.

der von mir aus *Le Vergini delle Rocce* zitierten Textstelle die Panik als wichtiges Massensymptom auftaucht, kann man wiederum mit Freud rechtfertigen:

Es ist kein Zweifel möglich, daß die Panik die Zersetzung der Masse bedeutet, sie hat das Aufhören aller Rücksichten zur Folge, welche sonst die Einzelnen der Masse für einander zeigen. [...] Der Verlust des Führers in irgendeinem Sinne, das Irrewerden an ihm, bringt die Panik bei gleichbleibender Gefahr zum Ausbruch; mit der Bindung an den Führer schwinden – in der Regel – auch die gegenseitigen Bindungen der Massenindividuen.⁴⁶⁵

Claudios Vorstellung ist trotz der konservativen Züge eines oligarchischen Staates modern und gleichzeitig gefährlich, weil er die Zähmung nicht im Sinne einer künstlichen Masse meint, sondern im Sinne einer Führung der Masse. Deren Verbindung zum Anführer wird mit Macht hergestellt, damit die Masse als solche bleibt und nicht in Panik zerfällt. Die Panik wäre ein Zerfall der Masse, die sie in etwas Unkontrollierbares und Gefährliches verwandeln würde; solange sie unter der Führung des starken Helden bleibt, kann er sie für sich gewinnen.⁴⁶⁶ Wie schon am Anfang der Analyse dieses Romans betont wurde, scheint mir nicht die Verachtung für den Pöbel und die Masse, die stereotypisch für das 20. Jahrhundert sind, das wichtigste Element dieser politischen Theorie zu sein, sondern vielmehr die Vertrautheit des Autors mit dem Thema der Masse und sein Bewusstsein darüber, dass sie nicht mehr aus der Politik ausgeschlossen werden kann. Solange der nach Überlegenheit suchende Einzelne in einem isolierten *hortus conclusus* bleibt, muss die Masse mit dem von ihr verkörperten ‚Barbarischen‘ lediglich der Gegenpol der gesuchten Überlegenheit und somit auch die Rechtfertigung für seine Abgrenzung bleiben. Dementsprechend ist die Geringschätzung für sie selbstverständlich, selbst wenn der heutige Leser sich damit schwer abfindet. Diese Verachtung aus der Ferne dient jedoch dem Ziel, einen Plan zu schmieden, um die Kritik am Verfall, die für die Krise bezeichnend ist, in (Re-)Aktion zu verwandeln und die Masse zu etwas Fruchtbarem zu machen. Die (Ab-)Trennung soll als Zeit der Beurteilung über den Verlauf des Verfalls und als Vorbereitung gesehen werden, um als Held zur Gesellschaft zurückkehren zu können. Der Held des Romans *Le Vergini delle Rocce* befindet sich an dieser Schnittstelle: Seine Abgrenzung in einem Garten ist vorübergehend und dient dem Ziel der Machtausübung, der Schönheit und des Lebens, um sich danach in die Stadt zu begeben und sich über die Masse zu erheben. Er ist dafür allerdings noch nicht bereit: Die Selbstdisziplin dient dem Ziel, seine Macht zu stärken, um bei seiner Hinwendung zur Masse nicht von ihr angesteckt zu werden⁴⁶⁷ und auf dem Massenkörper das

⁴⁶⁵ Freud, S. 36.

⁴⁶⁶ Die Nähe dieser Politik zu den auf die Masse basierten Regierungsformen wie dem damals noch nicht etablierten Faschismus übergehe ich nicht. Wie bereits erwähnt, ist einer genaueren Analyse von D'Annunzios Politik in Bezug auf den Faschismus das Unterkapitel 4.1.5 dieser Arbeit gewidmet.

⁴⁶⁷ In diesem Sinn muss meiner Meinung nach der Versuch Claudios und auch die bekannteste Behauptung des Autors im Roman gelesen werden, der zufolge die Masse genauso wie die Frau die Menschen unfruchtbar wie Maultiere mache (vgl. GDA, *Le Vergini delle Rocce*, in PR II, S. 41). Wir sind mit dem pathologischen Vokabular

von ihm erreichte bzw. verkörperte Ideal kreieren zu können. Er soll in ihr erhabene Gefühle erwecken.

Vielsagend in Bezug auf die Hauptthese dieser Arbeit – wonach der Einzelne in der Abgrenzung paradoxerweise das Fruchtbare der Masse und des Verfallens als Krise entdeckt, von der die Masse ohnehin ein Symptom ist und vor der er sich zu retten versucht – ist der Dialog zwischen dem Vater der Familie Capece-Montaga und Claudio. Ich gebe hier einen Teil davon wieder:

[i]o mi sono partito dalla città, soffocato dal disgusto. Ma ora penso al dissolvimento quasi con giubilo. Quando tutto sarà profanato, quando tutti gli altari del Pensiero e della Bellezza saranno abbattuti, quando tutte le urne delle essenze ideali saranno infrante, quando la vita comune sarà discesa a un tal limite di degradazione che sembri impossibile sorpassarlo, quando nella grande oscurità si sarà spenta pur l'ultima fiaccola fumosa allora la Folla si arresterà presa da un pánico ben più tremendo di quanti mai squassarono la sua anima miserabile; e, mancata a un tratto la frenesia che l'accecava, ella si sentirà perduta nel suo

für die Beschreibung der Masse mittlerweile schon vertraut; eine solche Formulierung sollte daher wenig befremdlich erscheinen. Die Möglichkeit der Ansteckung der Individuen in einer Masse machte ja das Gefährliche an ihr aus. Wie schon anhand der vorherigen Lektüren der Romane D'Annunzios gezeigt worden ist, macht sich der Autor durch Abgrenzungsmuster auf den Weg zur Überlegenheit oder zum Übermenschen, bzw. zu einem starken Menschen, der seine Instinkte überwindet. Er soll imstande sein, sich nicht von der Masse beherrschen bzw. anstecken zu lassen. Der überlegene Übermensch muss die Masse (ver-)führen können. Die erneute Gleichsetzung zwischen Masse und Frau und die Empfehlung, sich weder von der Masse, noch von der Frau anstecken zu lassen, bestätigt meine These, dass in den vorherigen Romanen die Frau als Substitution oder als Synekdoche der Masse gelesen werden muss und dass im Verhältnis zwischen Mann und Frau v. a. am Beispiel der sexuellen Körperlichkeit das Verhältnis zwischen Einzelem und Masse zu lesen ist. Die Empfehlung des Demònico, weit weg zu gehen und abzuwarten (vgl. ebd.), scheint nun darauf hinzuweisen, wie laut dem Autor die der Dekadenz zugehörige Abgrenzung für die Ausübung der Disziplin ausgenutzt werden muss, um Poesie mit politischer (Re-)Aktion gleichsetzen zu können. Interessanterweise heißt der erste Teil des fünften Kapitels in Damiano Palanos Studie, *Il Potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*, Vita e Pensiero, Milano: 2002, „Contaminato dalla folla o preso da una femmina: Scipio Sighele e la psicologia collettiva“ (ebd., S. 269-284). Mit der oben zitierten Textstelle beginnt er seine eher historisch-politisch orientierte Untersuchung über die kollektive Psychologie in der Zeit der Erscheinung von D'Annunzios Roman. Die Lektüre dieses Unterkapitels ist insofern interessant, als Palano die schwierige historische und politische Situation Italiens zwischen 1892 und 1893 darstellt und aus der Korruption der damals herrschenden Elite das Misstrauen Cesare Lombrosos, Guglielmo Ferreros, Gaetano Moscas, Scipio Sigheles und Gabriele D'Annunzios der Demokratie und dem Parlament gegenüber ableitet (vgl. dazu auch Barilli, S. 117). Darüber hinaus betont Palano die Vertrautheit D'Annunzios mit der Massenthematik aufgrund seiner Freundschaft mit Sighele und kommt zu der Vermutung, die auch schon im Rahmen dieser Arbeit geäußert wurde, wonach D'Annunzio Gustave Le Bons *Psychologie des foules* gelesen haben muss. Er betont auch, dass die abwertenden Beschreibungen der Masse vonseiten D'Annunzios sehr klischeehaft sind. Jedoch bin ich mit seiner Interpretation des Romans, die letztendlich auch diejenige Sigheles ist, nicht einverstanden. Palano schreibt, dass die halluzinierende Demenz der Familie Capece-Montaga den ganzen Roman ummantelt und das politische Projekt Cantelmos kontaminiert (vgl. ebd., S. 274 f.). D'Annunzio strebt meiner Meinung nach durch diesen Roman die Gleichsetzung von Poesie in Abgrenzung und politische Aktion auf die Masse an. Jared M. Becker widmet D'Annunzios Verhältnis zur Masse ein Kapitel („The Image-Maker and the Crowd“, S. 7-33) seiner Studie, *Nationalism and culture. Gabriele D'Annunzio and Italy after the Risorgimento*, Peter Lang, New York: 1994. Der Autor erwähnt hier auch D'Annunzios Freundschaft mit Scipio Sighele und zitiert außerdem Vittorio Picas 1886 in Italien und Frankreich veröffentlichten Essay, *Letteratura democratica e letteratura aristocratica*, der D'Annunzio zweifellos beeinflusst haben muss, weil auch in Pica das Misstrauen gegen die Demokratie mehr als spürbar ist. Aufgrund der aufsteigenden Macht der Masse spricht er vom Bedürfnis einer neuen Künstlerfigur, weil der Künstler als Aristokrat sich nicht mit der Masse vereinbaren lässt (vgl. Pica, in Becker, S. 8 f.). Diesbezüglich schreibt Becker, dass D'Annunzio sich für einen Mittelweg entscheidet: „But with the advantages of hindsight, we may add that there exists, after all, another possibility: the ‚aristocratic‘ artist, while continuing to scorn the ‚democratized‘ public, might turn to address the crowd anyway, seeking to bend it to his will. [...] This ‚crowd-hating‘ poet, who had been the epitome of the refined, elitist artist early in his career, was now drawn to the multitude.“ (Becker, S. 9) Becker sieht jedoch in den Romanen D'Annunzios keine Kontinuität in der Rolle der Masse (vgl. ebd., S. 17-22), die ich hingegen zu zeigen anstrebe.

deserto ingombro di rovine, non vedendo innanzi a sé alcuna via e alcuna luce. Allora scenderà su lei la necessità degli Eroi; ed ella invocherà le verghe ferree che dovranno novamente disciplinarla. [...] (GDA, *Le Vergini delle Rocce*, in PR II, S. 153)⁴⁶⁸

Das Verfallen entspricht nicht nur buchstäblich dem Programm der Dekadenz, sondern macht ihr Wesen aus: Man grenzt sich vom Verfallenden ab, man betrachtet es aus der Ferne und man gibt den Prozess literarisch wieder. Der Autor macht aus dem Verfallenen ein Kunstwerk; der Niedergang wird somit produktiv. Diese Umwandlung macht aus dem Verfallenden nicht nur etwas Angenehmes, sondern enthüllt die Möglichkeit einer politischen und paternalistischen Intervention der Abgegrenzten, die – genauso wie in den künstlerischen Werken – aus dem Verfallenen etwas Neues zu machen versuchen. Wenn der Abgetrennte die Poesie als (Re-)Aktion versteht, kann er diese mit der politischen (Re-)Aktion gleichsetzen und somit zur Gesellschaft als derjenige zurückkehren, nach dem die Masse ruft: dem Helden.

Der Autor spiegelt in diesem Roman bewusst das Paradox der Dekadenz: Der Ort für den Roman und ihre Hauptcharaktere sind eine Widerspiegelung des Verfalls und des Strebens des Helden, den Niedergang produktiv zu machen. Ebenso die paradoxe Suche nach dem Leben in einem *hortus conclusus*, der von einer verfallenen, adeligen Familie bewohnt wird, deren älteste Mitglieder den Verfall sowohl psychisch als auch körperlich darstellen (v. a. die Mutter) und nicht zuletzt der Versuch Claudios, eine der Töchter zu heiraten, um aus dem familiären und gesellschaftlichen Verfall etwas Neues zu schaffen bzw. ein Kind zu zeugen; all dies ist eine Darstellung von D'Annunzios Versuch, das politische Potential der Dekadenz zu affirmieren und gleichzeitig die reine Ausübung und Affirmation der Dekadenz – den (Re-)Aktivismus – in einem abgeschlossenen Ort abzulehnen.⁴⁶⁹ Dem Ruf der Masse nachkommend wird der Autor als Held zur Gesellschaft zurückkehren.

⁴⁶⁸ Übersetzung: „Vom Ekel fast erstickt, bin ich aus der Stadt weggegangen. Jedoch denke ich fast mit Freude an den Verfall. Wenn alles geschändet sein wird, wenn all die Gedanken- und Schönheitsaltäre niedergerissen werden, wenn alle idealen Urnen zerbrochen sein werden, wenn das öffentlichen Leben an eine solche Erniedrigungsgrenze kommen wird, dass es einem unmöglich scheinen wird, darüber hinaus zu gehen, wenn in dieser großen Dunkelheit auch die letzte rauchende Fackel ausgehen wird, dann wird sich die Masse von einer furchtbaren Panik überwältigen lassen, die stärker als alle sein wird, die ihre elende Seele je erschütterten, und sie wird zusammenbrechen. Und plötzlich, da die sie agitierende und blind machende Rage fehlen wird, wird sie sich in der mit Ruinen überfüllten Wüste verloren fühlen, weil sie vor sich keinen Ausweg und kein Licht sehen wird. Nun wird sie das Bedürfnis nach den Helden spüren und sie wird selber um eiserne Ruten flehen, die sie erneut zähmen werden. [...]“

⁴⁶⁹ Squarotti analysiert den Roman *Le Vergini delle Rocce* hingegen als Schilderung des Scheiterns des heroischen Projekts Claudio Cantelmos (vgl. Squarotti, S. 105). An diese Interpretation lässt sich auch diejenige Föckings anschließen (vgl. Föcking, in Wiedemann (Hrsg.), *Germanisch-Romanische Monatsschrift* n. F. 41, S. 191).

3.2.6 Exkurs: D'Annunzios Rezeption in der Wiener Moderne II: Hofmannsthals *Der neue Roman von D'Annunzio*

Wie im letzten *Exkurs* nach der Lektüre von *Il Piacere* strebe ich hier weder eine vollständige noch eine neue Analyse der weiteren Aufsätze Hofmannsthals über D'Annunzio an. Ich verfolge lediglich die Absicht, die Nähe beider Autoren hervorzuheben, was dann als Ansatz dienen wird, um den Weg Hofmannsthals zu seiner kritischen Abgrenzung vom Ästhetizismus im darauffolgenden Kapitel zu erläutern. Wie im ersten *Exkurs* bereits erwähnt wurde, lobt Hofmannsthal im ersten D'Annunzio-Aufsatz *L'Innocente* als ein „Meisterwerk intimer Beobachtung“ (HvH, *Gabriele D'Annunzio*, in RA I, S. 178). Interessant an Hofmannsthals Eindrücken dieses Romans ist, dass er für die Besonderheit dieses Werks gerade die Punkte hervorhebt, die ich in meiner Lektüre für wichtig gehalten habe, um die Ablehnung von Tullios Musters deutlich zu machen. Tullio ist von Hofmannsthal auch nicht als überlegen, wie er von sich selbst gerne behauptet, dargestellt, sondern als

[...] Wesen von morbider Empfindlichkeit, hellsehtig bis zum Delirium und unfähig zu wollen. Auch er steht wurzellos im Leben, schattenhaft, müßig. (Ebd., S. 178)

Bemerkenswert ist auch, dass Hofmannsthal aus der Uhr mit der Inschrift *hora est bene faciendi* die Bedeutung des Romans und die Erneuerung des Autors ableitet:

In der Arbeit den Sinn des Lebens suchen! Wie lang ist es doch her, daß ein deutscher Roman die Menschen bei der Arbeit aufsuchen wollte! Man hat diese Devise, vielleicht durch eine falsche Ideenassoziation, als etwas philiströs empfunden [...] da die Neigungen der Romanfiguren immer bis zu einem gewissen Grad die Neigungen der Künstler reflektieren: man fand den Begriff des Schwebens über dem Leben als Regisseur und Zuschauer des großen Schauspiels verlockender als den des Darinstehens als mithandelnde Gestalt. Es scheint, daß man auf einem Umweg zur bürgerlichen Moral zurückkommt, nicht weil sie moralisch, aber weil sie gesünder ist... (Ebd., S. 178 f.)

Die Suche nach der Aktion und letztlich nach dem Leben, die den Ausweg aus der Erfahrung des Ästhetizismus darstellen und die D'Annunzio durch die Gegenüberstellung von Tullio und den Arbeiten in diesem Roman zeigt, teilt Hofmannsthal mit dem Italiener. Jedoch missversteht Hofmannsthal D'Annunzios dahinterstehende, politische Absicht und verleiht ihm die Rolle des Regisseurs und Zuschauers, um das Fehlen an Mithandlung zu rechtfertigen. Die von Hofmannsthal gewählte Theatermetaphorik ist insofern treffend, als – wie bereits gezeigt – D'Annunzios Romane performativ nicht das Schweben des Autors über dem Leben, sondern seine Erhebung über den Helden als Regisseur darstellen und gleichzeitig auf Publikumswirkung abzielen. Obwohl er mit *L'Innocente* bewusst das gesunde Leben der Arbeiter darstellt, beabsichtigt er nicht, selbst zum Arbeiter zu werden, sondern vielmehr – wie wir ausführlicher in den politischen Reden sehen werden – von den Arbeitern als Kenner ihres Lebens und ihrer Moral erkannt und verehrt zu werden. Das ist D'Annunzios Umweg, der ihn dem Ende des ersten Aufsatzes von Hofmannsthal entsprechend zu einem neuen Menenius

Agrippa macht, welcher die Aufgabe durch die Bezauberung der Literatur und der Sprache (wie im vorherigen Exkurs dargelegt wurde, erzählt Manenius Agrippa eine rhetorische Lüge) auf sich nimmt, die Schönheits- und Glücksgedanken in die Stadt bzw. zu den Menschen zurückzubringen (vgl. ebd., S. 184), damit diese Dinge in der Welt bewirken können bzw. politisch werden.

1894 schreibt Hofmannsthal bezüglich D'Annunzios dreißigstem Geburtstag einen etwas kürzeren Aufsatz, der im selben Jahr in der Zeitschrift *Die Zeit* erscheint und in dem er den Italiener als den berühmtesten Dichter Italiens preist. Der Einstieg zum Thema ist die von D'Annunzio verfasste und in Frankreich in *La revue hebdomadaire* ein Jahr zuvor veröffentlichte, knappe Biographie, die in dieser Arbeit schon mehrmals zitiert worden ist. Nicht unbedeutend für die Bestätigung des aufgrund der fehlenden Korrespondenz nicht immer belegbaren Kontakts zwischen beiden Autoren ist Hofmannsthals Erwähnung dieser Biographie. Wie wir bereits wissen, schreibt D'Annunzio in dieser Biographie u. a. über eine von ihm erlebte Krise, die von einer aphrodisischen Dementia verursacht wurde und die er dem Helden Andrea Sperelli zugeschrieben hat, um sich dann als ‚rursus homo‘ inszenieren zu können. Die indirekte Anwesenheit bzw. der scheinbare Ausschluss des Romans *Il Piacere* im ersten Aufsatz des Österreichers und sein Hinweis auf diese Biographie im zweiten Aufsatz, welche den Standpunkt von D'Annunzios Erneuerung darstellt, lassen mehr als nur vermuten, dass Hofmannsthal nach Absprache mit dem Italiener und seinem eigenen Bedürfnis nach Abgrenzung vom Ästhetizismus gerade diese Erneuerung dem deutschsprachigen Publikum preisgeben wollte. Erneuerung heißt laut D'Annunzio eine Veränderung im Stil, um einen neuen Begriff vom Leben bzw. von der Suche nach dem Leben darstellen zu können. Bemerkenswert ist, dass Hofmannsthal in diesem zweiten Aufsatz am Beispiel des *Trionfo della Morte*, den er selbst zwei Mal liest,⁴⁷⁰ vom merkwürdigen Bezug des Protagonisten zum Leben berichtet (vgl. HvH, *Gabriele D'Annunzio*, in RA I, S. 200 f.). Dieser liegt dem Italiener und dem Österreicher selbst sehr am Herzen, wird allerdings von Hofmannsthal kritisch gesehen:

Es ist in der Tat etwas Starres und etwas Künstliches in der Weltanschauung des Herrn d'Annunzio, und noch fehlt seinen merkwürdigen Büchern ein Allerletztes, Höchstes: Offenbarung. (Ebd., 201)

Ungefähr ein Jahr nach diesem schreibt Hofmannsthal für dieselbe Zeitschrift einen neuen Aufsatz, der den Titel *Der neue Roman von D'Annunzio ‚Le Vergini delle Rocce‘* trägt und mit

⁴⁷⁰ D'Annunzio schenkt Hofmannsthal 1894 eine Kopie des *Trionfo della Morte*, wie wir aus der Kopie eines von Hofmannsthal aus Varese an D'Annunzio geschickten Briefs (das Original ist verloren gegangen) vom 30.08.1897 wissen (vgl. Raponi, S. 76). Das Interesse Hofmannsthals an D'Annunzio und am oben genannten Roman lässt sich auch aus dem am 18.05.1895 an Richard Beer-Hofmann aus Göding geschickten Brief herauslesen, der in *Briefe 1890-1901*, S. 142 f. zu finden ist. Relevant hierfür ist auch der an Hermann Bahr am 15.05.1895 aus Göding geschickte Brief (vgl. *Hugo und Gerty von Hofmannsthal Hermann Bahr Briefwechsel 1891-1934 Band I*, S. 63).

seiner vorherigen Kritik an dem Italiener anfängt. Nach wie vor ist Hofmannsthal selbst mit dem schwierigen Bezug zwischen Leben und Kunst beschäftigt. Diese Kritik wird jetzt mit dem der Hofmannsthal- und D'Annunzio-Forschung vertrauten Begriff des Medusenhaften präziser dargestellt: Die Erlebnisse der Charaktere D'Annunzios waren laut ihm nicht die des Handelns, sondern die des Sich-Anschauens und des damit verbundenen Todes durch Erstarrung (vgl. HvH, *Der neue Roman von D'Annunzio*, in PR I, S. 207). Darin sah Hofmannsthal die Unmöglichkeit der vom Italiener bewusst angestrebten Erreichung des Lebens durch Kunst, die hingegen buchstäblich und metaphorisch auf den Triumph des Todes hinausläuft. Nun liest Hofmannsthal im *Trionfo della Morte* das Ende einer falschen Weltanschauung und eine Wende in der Krönung D'Annunzios der Poetik Aristoteles' als Ideal des Helden von *Le Vergini delle Rocce*:

Ins Leben kommt ein Mensch dadurch, daß er etwas tut. [...] Es hängt aber das ganze Leben an der geheimnisvollen Verknüpfung von Denken und Tuen. Nur wer etwas will, erkennt das Leben. [...] Und gerade auf den Willenlosen und Untätigen haben die Dichter, welche die letzten zwei Jahrzehnte traurig und niedrig widerspiegeln, ihre Welt gestellt. Und doch stehen seit zweitausend Jahren diese Zeilen in der ‚Poetik‘ des Aristoteles: ... auch das Leben ist (wie das Drama) auf das Tuen gestellt, und das Lebensziel ist ein Tuen, nicht eine Beschaffenheit. [...] Es wird schön sein, zu erkennen, wie das Genie des d'Annunzio allmählich aus den tödlichen Stricken einer falschen Weltanschauung sich herauszuwinden strebt und auf welchen sonderbaren Wegen in seinem neuesten Buch die Tat gesucht wird, die Tat an sich, das Tuen, von welchem, als von einer neuen Gottheit, alle Kraft und Schönheit ausgehen wird. (Ebd., S. 208)

Die Kritik Hofmannsthals an der Generation der Willenlosen bzw. an den Helden seiner eigenen Generation ist hier äußerst offensichtlich. Wir wissen aus *Ad me ipsum* (1916-1929) bzw. aus der rückblickenden Analyse des Autors über sein Gesamtwerk, dass er selbst den Weg zum Leben und zum Sozialen sucht. Diese Suche macht er an drei Elementen fest: an der Tat, am Werk und am Kind (vgl. HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 602). Die Übereinstimmung von Claudios Programm aus *Le Vergini delle Rocce* mit dem von Hofmannsthal gesuchten Weg ist offensichtlich,⁴⁷¹ steht wiederum im Kontrast zum Programm der *l'art pour l'art*-Bewegung. Beide Autoren teilen den kritischen Blick auf eine Kunst, die selbstbezüglich ist, und das Streben für eine Wirkung der Kunst, die zur Tat werden muss. Hofmannsthal nutzt im ersten Aufsatz die Theatermetaphorik, um D'Annunzio als über dem Leben schwebenden Regisseur und Zuschauer eines verlockenden Spiels zu beschreiben, in dem die Mithandlung fehlt. Hier hingegen kommt das Drama zum Einsatz, um die in Wahrheit fehlende Tat des Haupthelden Claudio im Roman *Le Vergini delle Rocce* zu rechtfertigen und sie dem Denken gleichzusetzen. Claudio ist die Verkörperung des starken Willens zur Tat und der Autor verkörpert das

⁴⁷¹ Für eine interessante Gegenüberstellung der Lektüre Hofmannsthals des Romans *Le Vergini delle Rocce* und D'Annunzios in diesem Roman angekündigten, ästhetisch-politischen Programms vgl. Aspetsberger, in *Istituto Italiano di studi Germanici – Roma, Studi germanici*, S. 443-471.

Bewusstsein über das Bedürfnis nach einer Veränderung, die auf die Wirkung des Denkens und der Kunst auf das Soziale abzielt.

Die Ins-Werk-Setzung des Denkens stellt einen Akt dar, der für das Leben bzw. für das Soziale relevant sein kann, wenn er eine Erneuerung bewirkt. Dies ist die neue Wende, die beide Autoren teilen. Was für diese Arbeit relevant ist, ist nun die Abgrenzung beider Autoren vom Muster des Ästhetizismus zugunsten einer Rückkehr zum sozialen Leben durch das Werk. Kunstwerk und (Re-)Aktion können nur unter der Voraussetzung gleichgestellt werden, wenn sie etwas im Leben bewirken bzw. wenn sie auf eine Wirkung bezogen sind. Werk als Verkörperung des Willens zur Tat hat eine offensichtlich politische Bedeutung, die zunächst D'Annunzio und später auch Hofmannsthal sehr ernst nehmen werden.

3.3 Hofmannsthals Ästhetizismus als Weg ins Leben?

Durch die vorherigen zwei Exkurse wurde bereits die Nähe zwischen Hofmannsthal und D'Annunzio und ihr kritisches Bewusstsein⁴⁷² bezüglich der eigenen Epoche bzw. die Skepsis gegenüber dem Ästhetizismus für den von beiden Autoren gesuchten Weg ins Leben durch Kunst gezeigt. Die Möglichkeit, durch das Werk etwas Lebendiges zu kreieren, was den Autor mit der hinter sich gelassenen Gesellschaft verbindet, weil er hierdurch auf sie wirkt, sieht D'Annunzio jedoch weniger problematisch als Hofmannsthal. Obwohl Hofmannsthal in *Poesie und Leben*,⁴⁷³ einem im Jahr 1896 für *Die Zeit* verschriftlichten Vortrag, die Wirkung „für die Seele der Kunst, für ihre Seele und ihren Leib“ (HvH, *Poesie und Leben*, in RA I, S. 18) hält, behauptet er jedoch im selben Vortrag, dass „[...] von der Poesie kein direkter Weg ins Leben [führt], aus dem Leben keiner in die Poesie.“ (Ebd., S. 16). Zwiespältig scheinen auf den ersten Blick beide Äußerungen, denn wenn Hofmannsthal einerseits der Kunst Körper und Seele bzw. zwei der Sphäre der lebendigen Wesen zugehörige Attribute zuschreibt, negiert er andererseits die Möglichkeit eines direkten Wegs ins Leben durch Kunst. Trotz dieser scheinbaren Unvereinbarkeit kann man aus der Gegenüberstellung beider Aussagen eine wichtige Gemeinsamkeit herauslesen, die meiner Meinung nach das tragende Glied von Hofmannsthals Kunstverständnis

⁴⁷² Vgl. Hermann Rudolph, *Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1971, S. 21 und Gregor Streim, *Das ‚Leben‘ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthals*, Königshausen & Neumann, Würzburg: 1996, besonders, S. 106-110. Hiermit gelangen wir erneut in die Nähe Nietzsches kritischer Zugehörigkeit zu seiner eigenen Epoche und somit ist auch der mit dieser Arbeit angestrebte Vergleich zwischen D'Annunzio und Hofmannsthal anhand ihrer Kritik an der eigenen Epoche, die als Gefühl der Zugehörigkeit zu dieser durchaus verstanden werden kann, nochmal gerechtfertigt.

⁴⁷³ Wie der kritischen Ausgaben der Werke Hofmannsthal zu entnehmen ist, weiß man nicht genau, wo und wann Hofmannsthal den Vortrag gehalten hat. Allerdings ist einem Brief vom Vater an Hofmannsthal zu entnehmen, dass Hofmannsthal diesen vor Akademikern gehalten haben musste (vgl. HvH, *Sämtliche Werke XXXII. Reden und Aufsätze I*, S. 864 und S. 869).

in Bezug auf das Leben darstellt: Die Kunst besteht aus Wirkung und muss ins Leben wirken,⁴⁷⁴ selbst wenn ihr Weg zum Leben nicht ‚direkt‘ ist. Diesen Weg kann man nur mit dem Bewusstsein darüber betreten, dass er ‚indirekt‘ ist und dieser Umstand macht ihn schwer zugänglich.⁴⁷⁵ Insofern, als Hofmannsthal der Kunst eine Wirkung zuschreibt, lehnt er das in der Zeit vertretene Muster der *l'art pour l'art* ab.⁴⁷⁶ Eine ähnliche Auffassung finden wir im 1891 erschienen Aufsatz Hofmannsthals über Paul Bourget, *Zur Psychologie der modernen Liebe*, in dem man liest:

„L'âme seule agit sur l'âme! Das ist eine Lüge, schlimmer als das: es ist eine Plattheit. Wenn wir am Körper sterben können, so danken wir auch dem Körper, den Sinnen, die Grundlage aller Poesie, von der ersten Ahnung, den Spuren des Frühlings in unserer Lyrik, bis zum bebenden Ahnen der Verwesung im Grab. (HvH, *Zur Psychologie der modernen Liebe*, in RA I, S. 95)

Demzufolge kann man freilich behaupten, dass Poesie in erster Linie das Ergebnis einer Wirkung der Außenwelt auf den Körper in künstlerischer Form ist, weil durch den Körper die Sinne bzw. die sogenannte Seele spürbar, ja tastbar und fassbar werden. Die Poesie ist also Übertragung einer Wirkung und deswegen stellt die Wirkung ihre Seele und gleichzeitig ihren Körper dar, weil die Übertragung dieser Wirkung zu einem sichtbaren und tastbaren ‚Produkt‘ wird, das genauso wie ein lebendiges Wesen aus diesem Zusammenklingen von Seele und Leib besteht. Nun scheinen D'Annunzio und Hofmannsthal eine ähnliche Auffassung von Kunst zu haben: Sie muss wie ein lebendiges Wesen wirken. Während D'Annunzio diese Wirkung eher als unproblematisch sieht, problematisiert Hofmannsthal hingegen die dichterische Existenz und hiermit auch die Geltung des Künstlers und der Kunst im Leben.⁴⁷⁷ Beide teilen jedoch die

⁴⁷⁴ Marcus Twellmann schreibt in seiner sehr gelungenen Studie, *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*, Wilhelm Fink Verlag, München: 2004, die sich jedoch hauptsächlich mit dem Trauerspiel Hofmannsthals *Der Turm* befasst, dass Hofmannsthal 1900 bei der Bitte um Aufnahme dem damaligen Unterrichtsminister sagte, dass die Wirkung die Seele der Kunst sei und dass, wenn sie nicht wirken würde, er nicht wüsste, wozu sie da wäre (vgl. ebd., S. 216). Diese Äußerung ist ein Echo vom früheren Vortrag *Poesie und Leben*. Was Twellmann in Bezug auf diese Äußerung schreibt, lässt sich auch problemlos auf den Vortrag übertragen und schließt sich meiner Lektüre an: „Als imperative aber hat auch Hofmannsthal seine Kunst verstanden. In diesen Formulierungen zeichnet sich eine Nähe der Wörter ‚Wirkung‘ und ‚Wirklichkeit‘ ab, die in Hofmannsthals Texten idiomatische Kontinuität gewinnt. Sie zeugt von einer grundlegenden Voraussetzung seiner Äußerungen zum Zusammenhang von Politik und Kunst.“ (Ebd.)

⁴⁷⁵ In der oben zitierten Äußerung von Hofmannsthals ist meiner Meinung nach der Versuch desselben zu lesen, Distanz zwischen Kunstwerk und Leben zu schaffen. D.h., dass Hofmannsthal hier vom Bedürfnis spricht, sich von einer ästhetizistischen Haltung dem Kunstwerk gegenüber abzugrenzen bzw. Leben und Kunst nicht als deckungsgleich wahrzunehmen.

⁴⁷⁶ Wie bereits in der Einleitung dieser Studie erwähnt, schreibt Bernauer dem Ästhetizismus eine Wirkungsästhetik zu. Diese bestehe laut dem Verfasser lediglich daraus, dass die Kunst für die Künstler als das Ziel diene, um sie von den anderen Menschen abzusondern (vgl. Bernauer, S. 98).

⁴⁷⁷ In mehreren Äußerungen sowie in denen in dieser Arbeit zu analysierenden Werken Hofmannsthals ist die Existenz des Künstlers in Bezug auf das Leben problematisiert. Beispielhaft ist diesbezüglich der auf den 23. Januar 1907 datierte Brief Hofmannsthals an Stephan Gruss, von dem ich den, meiner Meinung nach, für den Anfang dieser Auseinandersetzung mit Hofmannsthal prägnantesten Satz zitiere: „Ein Dichter zu sein, ist eine Sache, gegen die man sich nicht helfen kann. Aber es wäre mir leid, wenn ich deswegen kein Mensch wäre (woran ich jetzt nicht mehr zweifle, hatte aber etwas böse Phasen mit diesem Zweifel).“ (*Hugo von Hofmannsthal Briefe 1900-1909*, Bermann-Fischer Verlag, Wien: 1937, S. 254)

Absicht, durch Kunst wirken zu wollen und gerade diese Gemeinsamkeit stellt meiner Meinung nach das Bindeglied sowie die Kontinuität zwischen dem sogenannten Früh- und Spätwerk dar, welches mit dem ersten Weltkrieg anfängt und auf die Wirkung des Dichters auf die Masse gerichtet ist:

[...] Es wird sich darum handeln, daß neue Autorität zu Tage tritt, daß diese Autorität sich verkörpere, nicht in amtlichen Formen, sondern in rein geistigen, dem Wiedererwachen des religiösen Geistes und dem in den Massen latenten Ehrfurchtssinne gemäß; daß der Begriff der Masse, der furchtbarste und gefährlichste Begriff in diesem Kriege und in den Dezenen vor ihm, überwunden und ihm der hohe Begriff des Volkes [...] mit Entschiedenheit substituiert werde. (HvH, *Krieg und Kultur* 1915, in RA II, S. 419)

Diese Kontinuität zwischen Abgrenzung und sozialpolitischem Engagement, die ich in meiner Lektüre Hofmannsthals in einer etwas knapperen Form als bei D'Annunzio schildern werde, möchte ich anhand des von mir so genannten intrinsischen Paradoxes der Dekadenz zeigen, das bei Hofmannsthal jedoch eine andere Konturierung als bei D'Annunzio enthält. Um einen ersten Einblick in Hofmannsthals Idee des Bezugs zwischen Kunst und Leben zu bekommen, werde ich Auszüge aus dem Vortrag *Poesie und Leben* und aus einigen ausgewählten Briefen analysieren, in denen der Autor dieses Thema aufgegriffen und seine Skepsis darüber ausgedrückt hat.

Hofmannsthal fängt seine Rede an ein Publikum mit der Äußerung an, dass man über die Kunst gar nicht reden sollte und kann, weil das, was darüber gesagt werden kann, nur das Unwesentliche an ihr ist, und dass je tiefer man in die Kunst eingedrungen ist, man desto schweigsamer wird (vgl. HvH, *Poesie und Leben*, in RA I, S. 13). Der Anfang der Rede schließt paradoxerweise fast die Möglichkeit aus, durch Worte einem Publikum etwas Bedeutungsvolles über die Poesie vermitteln zu können, welche hingegen das „gewichtlose Gewebe“ (ebd., S. 15) der Poesie bilden. Angesichts dessen könnte man sich natürlich fragen, warum die Rede überhaupt gehalten und sogar in einer bekannten Zeitung veröffentlicht wurde.⁴⁷⁸ Die Poesie entzieht sich der Möglichkeit, durch Worte erklärt zu werden, obwohl sie aus diesen besteht. Jedoch versucht Hofmannsthal, wie man naheliegend aus dem Titel des Vortrags erwarten kann, die Stellung

⁴⁷⁸ Martin Urmann schreibt bezüglich der Wiener Dekadenz in seiner bereits zitierten Arbeit, *Dekadenz. Oberfläche und tiefe in der Kunst um 1900*, in der er die Pariser und die Wiener Dekadenz systematisch und am Beispiel von Literatur, Musik und Malerei anhand des physikalischen Begriffs der ‚Resonanz‘ konfrontiert, dass die journalistische Tätigkeit der Künstler der Wiener Moderne „ein Indikator für die Herausbildung eines sich autonomisierenden literarischen Feldes“ (Urmann, S. 401) sei. Ich glaube hingegen, dass Hofmannsthal – ähnlich wie D'Annunzio – mit seiner journalistischen Tätigkeit sich dem Publikum (ein Begriff, der nicht von der Masse ganz abgelöst ist) anzunähern versucht. Diese These wird im Laufe meiner Lektüre genauer verdeutlicht. Wenn es einerseits stimmt, dass die Masse möglicherweise nicht lesen konnte, kann man jedoch die Zeitung als Produkt sehen, das einer gesellschaftlichen ökonomischen Logik unterliegt und somit den Journalisten, der für die Zeitung schreibt, als eine Figur, die die Bindung zur Gesellschaft und zum Publikum anstrebt. Urmann verleugnet jedoch nicht, dass die Künstler der Wiener Moderne in kurzer Zeit und gerade aufgrund ihrer journalistischen, künstlerischen und oft in Zeitschriften erschienenen Publikationen ziemlich schnell eine große, gesellschaftliche Anerkennung erworben haben (vgl. ebd., S. 402-405).

der Poesie im und gegenüber dem Leben mit Worten zu erklären. Dieser Versuch soll meiner Meinung nach als Möglichkeit gelesen werden, dem Publikum die Poesie der vom Gesellschaftskörper abgegrenzten Dichter näher zu bringen, selbst wenn die Sphäre der Kunst und die des Lebens als zwei verschiedene dennoch zueinander verbunden bleiben. Gerade diese Geste ist für den roten Faden meiner Arbeit interessant: Das Publikum mit der Kunst vertraut zu machen, entspricht nicht zuletzt dem Bedürfnis des abgegrenzten Künstlers in der Gesellschaft, nämlich Anerkennung und Stellung zu erwerben.

Bis jetzt hat die Forschung in dieser Äußerung gelesen, dass Hofmannsthal keinen Verbindungsweg zwischen Poesie und Leben sieht,⁴⁷⁹ mir scheint hingegen, dass die Betonung des bereits zitierten Satzes auf ‚direkt‘ liegt: Der Weg von der Poesie ins Leben ist zwar nicht direkt, dabei wird aber die Möglichkeit eines indirekten Wegs nicht ausgeschlossen. Bereits der Titel *Poesie und Leben* weist nämlich auf die Unmöglichkeit hin, die Poesie vom Leben zu trennen, weil beide durch die Konjunktion ‚und‘ aneinander gebunden sind.⁴⁸⁰ Um diesen indirekten Weg zwischen Poesie und Leben konturieren zu können, muss man erstmal in den Fokus nehmen, was laut Hofmannsthal die Poesie ausmacht. Das Gedicht besteht dem Autor zufolge aus Worten, die durch ihre vom Dichter gewählte Zusammensetzung, Ordnung und Klang

die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen. (Ebd., S. 16)

Und gerade diese deutliche und dennoch traumhafte ‚Umschreibung‘ in Worten einer Bewegung des Gemüts, die aufgrund der Verschriftlichung nicht mehr flüchtig, sondern erneut greifbar wird, macht den Weg aus dem Gedicht zurück zum ursprünglichen Erlebnis des Dichters ‚indirekt‘. Das Erlebnis kann man als Wirkung der Außenwelt auf den Körper beschreiben: Das Außen wirkt auf das Innere und wird durch den Körper spürbar; das Flüchtige dieser Erfahrung wird durch das Gedicht hervorgerufen, indem das Wort zum Gefäß einer Stimmung wird. Poesie und Leben funktionieren demzufolge ähnlich: Genauso wie die Außenwelt zu einer innerlichen Stimmung wird, die durch den Körper, also nur durch eine Bewegung der Innerlichkeit nach außen, handhabbar wird, so wird das eine Stimmung hervorrufende Wort zum Gefäß, also Medium, wie der Körper für eine erneute Bewegung von außen nach innen. Diese Bewegung

⁴⁷⁹ Vgl. dazu die interessante Arbeit von Waltraud Wiethölter, *Hofmannsthal oder die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1990, S. 81 und die interessante, dennoch nicht immer genügend tiefgehende Arbeit von Tina Weber, „Der Dichter und diese Zeit“. *Die Dichter-Figur in Hugo von Hofmannsthals Essayistik*, Tectum Verlag, Marburg: 2010, die den Vortrag jedoch als Ausdruck von der Flucht Hofmannsthals vom Leben liest (vgl. ebd., S. 17 und besonders das Kapitel über *Poesie und Leben*, S. 33-40).

⁴⁸⁰ Weber schreibt diesbezüglich, dass Hofmannsthal sich mit diesem Vortrag von der Gesellschaft zurückzieht und liest die Veröffentlichung des Vortrags unter dem Titel *Poesie und Leben* als widersprüchlich, weil der Titel explizit gegen Hofmannsthals Aussagen steht (vgl. ebd., S. 34).

wird durch den Vergleich mit einem Brunneneimer verbildlicht: Das Wort des Lebens und das des Gedichts „streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber“ (ebd.), dennoch sind sie eng verbunden, weil gerade diese Bewegungen zwei ‚Eimer‘ voraussetzen, die mit dem gleichen ‚Wasser‘, also mit dem Leben, gefüllt werden. Ein Gedicht erzählt Hofmannsthal zufolge die Stimmung nicht, sondern es macht sie durch ihr Medium spürbar. In diesem Sinne soll der Schluss des Vortrags gelesen werden, in dem Hofmannsthal die Unmöglichkeit des Redens über Dichtung erneut durch einen Vergleich ausdrückt: Die Dichter können genauso wenig über die Dichtung sagen wie die Fische über das Meer (vgl. ebd., S. 19). Über etwas zu reden, setzt die Notwendigkeit des Redners voraus, sich über das zu Erklärende erheben zu können und das kann der Dichter genauso wenig wie ein Fisch. Beide sind zu tief in ihrem jeweils aus Worten und aus Wasser bestehendem Gewebe verschlungen, dass sie sich nur innerhalb und durch dieses Gewebe ausdrücken und bewegen können. Jedoch ist das Ziel des Dichters durch das Gedicht und das für die Poesie gewählte Wort zu wirken: Der Leser kann durch das Gedicht im gleichen Wasser wie der Dichter baden und in gewisser Weise durch sein Wort sein (Er-)Leben spüren.⁴⁸¹ Das ist die hier gemeinte Wirkung der Poesie, die interessanterweise immer das Leben voraussetzt:

Von den Veden, von der Bibel angefangen, können alle Gedichte nur von Lebendigen ergriffen, nur von Lebendigen genossen werden. [...] Und nur mit dem Gehen der Wege des Lebens, mit den Müdigkeiten ihrer Gipfel wird das Verstehen der geistigen Kunst erkaufte. Aber die Wege sind so weit, ihre unaufhörlichen Erlebnisse zehren einander so unerbittlich auf, daß die Sinnlosigkeit alles Erklärens, alles Beredens sich auf die Herzen legt, wie eine tödliche und doch göttliche Lähmung, und die wahrhaft Verstehenden sind wiederum schweigsam wie die wahrhaft Schaffenden. (Ebd., S. 19)

Dem Autor geht es hier (noch) nicht um Wirkung auf die Menge mit einem politischen Ziel, sobald jedoch von Wirkung die Rede ist, dann kann man von einem politischen Potential der Kunst reden, das später für politische Zwecke verwirklicht wird.⁴⁸² Die Rede Hofmannsthals ist genauso wie der Vergleich der zwei Eimer eines Brunnens zwar auf die Absonderung des Künstlers und der Kunst vom Publikum gerichtet, jedoch eröffnet er dem Publikum die Möglichkeit, sich dem Künstler und der Kunst anzunähern. Diese Annäherung kann geschehen,

⁴⁸¹ Dadurch, dass das Erleben als innerliche Aneignung des Individuums von einem von außen kommenden Ereignis definiert werden kann, ist das Erleben Hofmannsthal zufolge der Anlass für das dichterische Moment, das nicht mehr dem Leben gehört, jedoch dem Leben in gewisser Weise verbunden ist. Darauf beruft sich die Umschreibung des (Er-)Lebens und die Poesie verkörpert wiederum die Möglichkeit, dass sich das (Er-)Leben des Dichters auch vom Publikum angeeignet werden kann.

⁴⁸² Urmann betont hingegen, dass die Kunst allgemein in Wien jegliche Form von politischem Engagement bannte (vgl. Urmann, S. 440). Um die Kontinuität zwischen Dekadenz und politischem Engagement konturieren zu können, muss man meiner Meinung nach vor Augen haben, dass Politik nicht nur im engen Sinn zu verstehen ist. Die Wirkung und das Handeln der Künstler in der Gesellschaft können auch – wie wir bei D'Annunzio gesehen haben – als politisch bezeichnet werden, selbst wenn diese keine reinen politischen Inhalte enthalten. Urmann schreibt auch diesbezüglich, „dass die dezidierte politische Abstinenz nicht der Indifferenz oder dem Eskapismus der bürgerlichen Autoren entsprang oder gar auf den verkappten Konservatismus der Geste des Unpolitischen zurückzuführen wäre.“ (Urmann, S. 441). Er bezeichnet jedoch die Haltung der Wiener Moderne als apolitisch (vgl. ebd.).

selbst wenn sie (Künstler und Publikum) danach fremd aneinander schweben werden, weil beide das Wasser für ihre Tätigkeiten aus dem Leben nun aus dem gleichen Brunnen entnehmen. Nun ist das Publikum (im Sinne vom Zuhörer und Leser) zum Künstler durch das Leben verbunden, jedoch ist diese Verbindung oder der Weg zwischen Publikum und Künstler nicht ‚direkt‘, weil zwischen dem Leben des Künstlers und dem des Publikums die Poesie steht, die den Dichter vom Publikum absondert, aber ihn gleichzeitig zu ihm binden könnte. Diese Absonderung ist die von Hofmannsthal so genannte ‚tödliche und doch göttliche Lähmung‘, welche ihm nicht ermöglicht, über das Dichten hinauszugehen: Das (Er-)Leben hat ihn zum Dichten gebracht und deswegen können die Gedichte nur von (Er-)lebenden verstanden werden. Wenn der Abgesonderte aufgrund seiner Lähmung die Wege des Lebens nicht zurücklaufen kann, so kann der Leser ihm jedoch insofern entgegenkommen, wenn er das Gedicht auf ihn wirken lässt und das Leben des Dichters für einen Augenblick (er-)lebt. Das ist im Grunde genommen das Paradox des dichterischen Schaffens laut Hofmannsthal: Das Gedicht ist gleichzeitig Bindung und Absonderung, weil man dazu tendieren wird, sich immer weiter von dem anfänglichen Weg des Lebens ins schweigsame (Er-)Leben zu entfernen.⁴⁸³ Die Ambivalenz einer gleichzeitig göttlichen und tödlichen Lähmung, die die Absonderung des Dichters ausmacht, erinnert an das mehrmals zitierte Ende des Gedichts D'Annunzios, *Meriggio*, anhand dessen das Paradox der Dekadenz für den Italiener erklärt worden ist (vgl. GDA, *Meriggio*, in VAG II, S. 487). Die Absonderung der Überlegenheit wird hier durch das Oxymoron eines allgegenwertigen und in allen Wesen lebenden Todes ausgedrückt und gerade dieses Schweben macht das lyrische Ich göttlich, also von der Normalität erhöht. Im *Ad me ipsum* (1916-1929), einer rückblickenden Analyse des Autors über sein Gesamtwerk, nennt Hofmannsthal diesen ambivalenten Zustand „Praexistenz“ und fügt hinzu, dass es sich um einen „[g]lorreiche[n],

⁴⁸³ Bereits an dieser Stelle möchte ich den Leser auf den Beitrag von Ernst Osterkamp, „Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal“, in *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, S. 181-222 verweisen. Der Verfasser geht davon aus, dass das literarische Sprechen allgemein erst nach einer „Schwellenerfahrung“ (Osterkamp, in ebd., S. 11) entstehen kann. Diese beschreibt Osterkamp als „der Schritt aus der erlebten Welt, dem vorsprachlichen Ereignis, aber auch dem abgenutzten Alltagsdiskurs in den Raum des Textes“ (ebd.), der „ein Raum des Schweigens ist.“ (ebd.) Das Schweigen und diese Schwellenerfahrung ist laut dem Verfasser Voraussetzung für das literarische Schreiben. Beide scheinen – so Osterkamp – in der Moderne intensiver geworden zu sein (vgl. ebd.). Anhand dieser Überlegung wendet sich der Verfasser der Erfahrung Hofmannsthals vom Schweigen zu, die laut ihm paradoxerweise eine größere Rolle bereits vor dem für die sogenannte Sprachkrise allbekannten Chandos-Brief spielt (vgl. ebd., S. 114). Das Schweigen als Vorbereitung für das (Er-)Leben spielt eine wichtige Rolle, gerade in der Lyrik und auch bei D'Annunzio. Osterkamp beschreibt die Augenblicke des Schweigens als Augenblicke „einer stummen Epiphanie der Geheimnisse des Lebens, die deshalb Geheimnisse bleiben müssen, weil sie vorsprachlich sind und deshalb auch von dem nicht mitgeteilt werden können, der sie im Schweigen erfahren hat.“ (Ebd. S. 123). Wir werden sehen, dass es auch im Chandos-Brief nicht nur lediglich um den Zerfall der Sprache geht, sondern gerade um diese Momente, welche Hofmannsthal dann dank eines Medienwechsels in eine andere Sprache umzuschreiben versuchen wird (vgl. 3.3.3 „Exkurs: Der Medienwechsel: *Ein Brief*“ dieser Arbeit).

aber gefährliche[n] Zustand“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 599) handelt, indem man versucht, „diesen erhöhten Zustand durch Supposition des quasi-Gestorbenseins [zu wahren]“, so dass „die Welt von oben“ (ebd.) gesehen wird. Dieser, mit Hofmannsthals Worten als glorreiche „[g]eistige Souveränität“ (ebd.) bezeichnete Zustand, ist wie eine Lähmung und gefährlich, weil hierdurch der Dichter vom Leben zwar erhöht, jedoch distanziert wird.

Sehr aufschlussreich bezüglich des Paradoxes von Hofmannsthals künstlerischem Schaffen ist ein am 18. Juni 1985 datierter Brief desselben an Edgar Karg von Bebenburg, in dem der Autor den problematischen Bezug zwischen Künstler und Leben beschreibt, welcher von „unsäglicher erstickender Einsamkeit“ geprägt sei. Grund dafür ist, dass er das beängstigende Gefühl hat, „immer nur ein Stück vom Leben zu erwischen und dann wieder weggerissen zu werden“.⁴⁸⁴ Diese Art der Entfremdung des Autors dem Leben gegenüber ist nicht der – der Dekadenz typischen – freiwilligen Abgrenzung des Künstlers verschuldet, sondern scheint mit dem dichterischen Dasein intrinsisch verbunden zu sein. Wie wir im Vortrag *Poesie und Leben* erfahren haben, fasst Hofmannsthal die Poesie nicht als Metasprache des Lebens, sondern als eine des wahren, im Abgrund abspielenden (Er-)Lebens hervorrufende Sprache auf:

Die meisten Menschen leben nicht im Leben, sondern in einem Schein, in einer Art von Algebra, wo nichts ist und alles nur bedeutet. Ich möchte das Sein aller Dinge spüren und in das Sein getaucht, das tiefe wirkliche Bedeuten. Denn das ganze Universum ist ja voll Bedeutung, ist gestaltgewordener Sinn. [...] in allen den unzähligen Dingen des Lebens liegt, in jedem einzelnen und unvergleichlich, etwas ausgedrückt, das sich mit Worten nie wiedergeben läßt, aber zu unserer Seele redet. So ist die ganze Welt ein Reden des Unbegreiflichen zu unserer Seele [...]. Man kann alles, was es gibt sagen; [...]. Aber man kann nie etwas ganz so sagen, wie es ist. Darum erregen Gedichte eine eben solche unfruchtbare Sehnsucht wie Töne. Das wissen sehr viele Menschen nicht und gehen fast darüber zu Grunde, daß sie das Leben reden wollen. Das Leben redet aber sich selbst. Es redet in Erscheinungen. Aber es gibt immer eine Erscheinung, eine Verbindung von Worten, eine Verschlingung von Tönen, die unsere Seele als ein Gleiches berühren.⁴⁸⁵

Deutlicher wird jetzt, warum Hofmannsthals Fassung vom Leben sich eher als (Er-)Leben fassen lässt: Nicht der Alltag ist darunter zu verstehen, sondern eine Art Verschmelzung oder gar dionysisch-panische Urerfahrung zwischen dem Dasein der Dinge und des Subjekts, das sich eben nicht in der Sprache des Alltags fassen lässt, weil diese letzte eine Abstraktion darstellt. Sie ist eine Rede *über* das Dasein, während der Dichter nach einer Sprache sucht, die *mit* dem Dasein kommuniziert. Ähnlich wie bei D'Annunzio wünscht sich der Autor eine tiefe Verschlingung mit dem Sein der Dinge, aber während laut D'Annunzio sein dichterisches Wort diese Verschlungenheit wiedergibt und ihn *Dicht-er* macht, scheint Hofmannsthal eine eher

⁴⁸⁴ Hugo von Hofmannsthal *Edgar Karg von Bebenburg Briefwechsel*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1966, S. 80.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 81 f.

problematischere Haltung gegenüber der Sprache zu haben. Die Schwierigkeit ist es, die Sprache des (Er-)Lebens, die sich in Erscheinungen äußert und meiner Meinung nach als eine Art Verbindung von beeindruckender, auf der Seele wirkender und durch den Körper spürbare Visionen zu fassen ist, durch eine Kombination von Worten zu übertragen, welche die Seele ‚als ein Gleichnis berühren‘. Nicht zufällig ist hier von Berührung die Rede, weil ‚berühren‘ gerade diese Verbindung von Wirkung auf die Seele oder auf das Gemüt und Wirkung auf den Körper ausdrückt: „auf's Vereinigen kommt's an“.⁴⁸⁶ Im Gegenteil zu D'Annunzio, für den das Gedicht der Schritt zum Leben ist, ist für Hofmannsthal das Gedicht Ausdruck der Sehnsucht nach dem Moment des wahren (Er-)Lebens, nach dem er zwar gesucht hat, das ihn aber vom Leben entfremdet:

Reif werden heißt vielleicht nur: lernen in sich so hineinzuhorchen, daß man darüber allen solchen Lärm [sc. das allgemeine Gerede der Menschen] vergißt und schließlich gar nicht mehr zu hören vermag. Wenn man sich in sich selber verliebt und über dem Anstarren des Spiegelbildes ins Wasser fällt und ertrinkt, wie es vom Narciß heißt, so ist man glaub ich den besten Weg gefallen [...]. „In sich selber verliebt“, ich mein halt ins Leben [...].⁴⁸⁷

Und nun befinden wir uns vor einem Paradox: Der Weg ins (Er-)Leben ist der panischen (im Sinne von Panik und von Panismus) Erfahrung des Todes ähnlich, die das Einzelne mit dem Ganzen verbindet, aber dieses gleichzeitig aus dem Leben entfernt. Hofmannsthal vergleicht das In-sich-Hineinhorchen mit der Erfahrung Narziss'. Mir scheint es jedoch einen Unterschied zu geben: Während Narziss im schlagartigen Akt des Sich-Verliebens das Bewusstsein darüber fehlt, dass es sich beim Objekt seiner Begierde um sein eigenes Abbild handelt, geht der entfremdete Künstler diesen Weg hingegen bewusst. Dabei erhofft er sich, durch diese Vision das wahre (Er-)Leben nicht nur von sich selbst, sondern vom Dasein der Dinge berühren zu können. Das Gefährliche dieser Berührung, welche auf Vereinigung und Gleichheit basiert, ist, dass sie ihn nicht bindet, sondern in Einsamkeit verstrickt. Der glorreiche, dennoch aber gefährliche Zustand der Präexistenz bannt den Dichter in eine Welt, in der er „[d]as Ich als Universum“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 599) sieht. In diesem Universum oder Zustand ist einerseits das Anderssein nicht anerkannt, andererseits braucht der Dichter das Andere oder besser das Leben der Anderen, um sich davon als wahrhaftiger (Er-)Lebender abgrenzen zu können und den Anderen bzw. dem Publikum durch die Poesie seinen Weg ins (Er-)Leben zu zeigen. Das 1892 veröffentlichte Gedicht *Erlebnis* Hofmannsthals dient beispielhaft für seine Fassung der dichterischen Existenz bezüglich des, wie man es an dem Titel leicht erkennen kann, (Er-) Lebens:

Mit silbergrauem Dufte war das Tal
Der Dämmerung erfüllt, wie wenn der Mond

⁴⁸⁶ Hugo von Hofmannsthal Edgar Karg von Bebenburg Briefwechsel, S. 83.

⁴⁸⁷ Ebd.

Durch Wolken sickert. Doch es war nicht Nacht.
Mit silbergrauem Duft des dunklen Tales
Verschwammen meine dämmernden Gedanken,
Und still versank ich in dem webenden,
Durchsichtgen Meere und verließ das Leben. [...]
(HvH, *Erlebnis*, in GD I, S. 19)

Das sich in der Natur befindende lyrische Ich (er-)lebt ein dionysisch-panisches Moment, welches im Sinne des antiken Flurgottes als panische Vereinigung und Berührung beschrieben wird, das nicht zur Sphäre des Lebens, sondern zu der des (Er-)Lebens gehört. Diese, die Seele berührende Vereinigung wird nicht zufällig durch die Synästhesie von ‚silbergrau[n] Duft[n]‘ wiedergegeben, welche eben die Vermischung von normalerweise getrennten Sinnesebenen der Wahrnehmung darstellt und die Dämmerung zu einem Tal, also zu einem Art Behälter, macht, das vom Duft erfüllt ist. Sobald der Duft das Ich ‚berührt‘, verschwimmen die Gedanken, welche der aufkommenden und zunehmenden Dämmerung entsprechend dämmern. Wichtig scheint mir die Wahl des Verbs ‚verschwimmen‘ für die Verbildlichung des Ineinander-Übergehens der Gedanken zusammen mit dem Duft und der Dämmerung, ebenso für die Anspielung auf eine gewisse Flüssigkeit, die durch das Bild des Versinkens in ein durchsichtiges, webendes Meer verstärkt wird. Interessant ist, dass nicht von einem wogenden Meer die Rede ist, sondern von einem durchsichtigen, ähnlich klingend *webenden* Meer, weil es aus dem Ineinander-Übergehen von Gedanken und Duft besteht. Das Gerundium macht deutlich, dass das Meer aus einem laufenden Prozess besteht, an dem das lyrische Ich synekdochisch und nun panisch teilnimmt und welcher mit dem Versinken des Ichs in dieses Meer kulminiert. Diese Verbildlichung führt uns sowohl zur Beschreibung Hofmannsthals im Vortrag *Poesie und Leben* der Worte der Poesie als ein „gewichtloses Gewebe“ (HvH, *Poesie und Leben*, in RA I, S. 15) zurück, das ein Erlebnis hervorruft, als auch zum bereits zitierten Brief an Edgar Karg von Bebenburg, in dem der Autor über manche Verbindungen von Worten redet, die eine dichterische Erscheinung wiedergeben, die die Seele als ein Gleiches berühren. Nun stellt dieses Gedicht den Versuch dar, die Wirkung einer als dichtes Gewebe wahrgenommenen Erscheinung auf das lyrische Ich durch ein Gleichnis, also ein dichtes Gewebe von Worten, wiederzugeben. Jedoch werden auch in diesem Gedicht das Problematische und nun das Paradoxe an dem Zustand des Dichterischen thematisiert: Das, was normalerweise im Leben verstreut ist, geht zwar im (Er-)Leben ineinander über und wird in einem dichten, unauflösbaren Gewebe vereinigt, dennoch muss man dafür das Leben verlassen. Das Bild des Versinkens im Meer führt uns erneut zum Narziss-Mythos zurück, den Hofmannsthal im bereits zitierten Brief beispielhaft als Verbildlichung für den dichterischen Zustand gewählt hatte. Das Anstarren des eigenen Bildes im Wasser funktioniert über ein Gleichnis: Wenn es einem gelingt, in diesem dichten, aus

Gleichnissen bestehenden Gewebe verstrickt zu bleiben und immer dichterisch zu (er-)leben bzw. nur im wogenden Meer getaucht zu sein und nichts Anderes außer Gleichnisse anzustarren, dann sehnt man sich nicht nach dem verlassenen Leben. Jedoch begegnet man somit paradoxerweise dem Tode, die panische Erfahrung *par excellence*, die alle Wesen gleich macht, aber das Individuum vom Leben abreißt.

Die Berufung auf den Narziss-Mythos ist besonders interessant, weil – wie Linda M. Napolitano Valditara in ihrem Werk *Platone e le 'ragioni' dell'immagine* schreibt – Narziss einerseits das Andere negiert, indem er die Liebe der Anderen ablehnt und in sich selbst verschlossen bleibt, aber andererseits durch die Spiegelung anfängt, sich doch dem Anderen zu öffnen. Dieses erweist sich jedoch als eine Täuschung, weil es um ihn selbst handelt.⁴⁸⁸ Schon im Mythos ist nun die Unmöglichkeit des Individuums thematisiert, sich dem Anderen nicht zu öffnen. Dessen ist sich Hofmannsthal bewusst, weil er das Anstarren des eigenen Abbildes im Wasser als Metapher benutzt, um die Notwendigkeit der Verschlossenheit des Ichs dem Anderen oder den Anderen gegenüber anzudeuten, um einen dem Tode ähnlichen, erhöhten, dionysisch-panischen Zustand erleben zu können. Dieser macht einerseits das Ich, ähnlich wie ein Individuum in der Masse,⁴⁸⁹ zum Teil eines Ganzen, aber andererseits entfremdet es vom Leben und von den Lebendigen. Diese in Gleichnissen erfolgende Berührung bzw. diese Widerspiegelung im Sinne Narziss' ist für Hofmannsthal das (Er-)Leben, das das Leben als Weg voraussetzt. Dieses sondert ihn aber vom Leben ab und nähert ihn gleichzeitig dem Tode an:

Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,
Gewaltig sehnend, süß und dunkelglühend,
Verwandt der tiefsten Schwermut.
Aber seltsam!
Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele nach dem Leben [...]
(HvH, *Erlebnis*, in GD I, S. 19)

Die Musik, welche Hofmannsthal im Brief an Edgar Karg von Bebenburg mit dem Dichten vergleicht, weil es in beiden Fällen um Vereinigung geht, gleicht wiederum dem dionysisch-panischen Tode, dem das lyrische Ich auf der Suche nach dem (Er-)Leben bzw. nach Gleichnissen durch das Versinken ins Wasser begegnet. Während das lyrische Ich im Gedicht *Meriggio* von D'Annunzio sich dank einem dem Tode ähnlichen Zustand erhebt und *Dicht-er* wird, sehnt sich hingegen das lyrische Ich in *Erlebnis* trotz seiner Erhebung zum *Dicht-er* nach dem

⁴⁸⁸ Vgl. Linda M. Napolitano Valditara, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Vita&Pensiero, Milano: 2007, S. 96 f.

⁴⁸⁹ Wir wissen bereits aus der Analyse Freuds der Massenpsychologie, dass der Zustand des Individuums in einer Masse ähnlich zur Verliebtheit ist und nun ist hiermit erneut eine Bindung zwischen Dichter, der den Mythos Narziss' für das dichterische Moment krönt, und verlorenem Individuum in einer Masse hergestellt. Hofmannsthal betont, dass man sich wie Narziss in sich selbst, also in das Leben verlieben muss und die Verliebtheit stellt ja eine libidinöse Bindung dar, die das lyrische Ich zum Ganzen ähnlich wie ein Individuum in einer Masse bindet.

Leben, das das Ich aufgrund seines dichterischen Daseins verlassen hat, und welches ihn wie ein auf dem Wasser gleitendes Schiff von seiner Vaterstadt entfernt (vgl. ebd.). Bindung und Absonderung sind die Schlagworte für das Paradox in Hofmannsthals Fassung der Poesie, die für diese erste Phase als existentiellen Zustand gilt. Das Problematische an einer solchen Fassung der Poesie und allgemein der Kunst als Absonderung vom Leben bzw. von der Welt und gleichzeitig als Zugang zum (Er-)leben ist Hofmannsthal mehr als nur bewusst:

Ich glaub' immer noch, daß ich imstand sein werde, mir meine Welt in die Welt hineinzubauen. Wir sind zu kritisch, um in einer Traumwelt zu leben wie die Romantiker; mit unseren schweren Köpfen brechen wir immer durch das dünne Medium wie schwere Reiter auf Moorboden. Es handelt sich freilich immer nur darum, ringsum an den Grenzen des Gesichtskreises Potemkinsche Dörfer aufzustellen, aber solche, an die man selber glaubt. Und dazu gehört ein Zentrumsgefühl, ein Gefühl von Herrschaftlichkeit und Abhängigkeit, ein starkes Spüren der Vergangenheit und der unendlichen gegenseitigen Durchdringung aller Dinge und ein besonderes Glück, nämlich daß die begegnenden Phänomene wie Karten bei der Kartenschlägerin gut-symbolisch fallen, reich, vielsagend und durch ihre Kühnheit auch im schönen Sinn schauerlich tragisch. [...] Das Fallen der Karten aber erzwingt man von innen her; das ist die Tiefe, Große, Wahre, wovon dem Poldy seine Geschichte ein hilfloses und mein Märchen ein kindlich rohes, allegorisches Zeichen sein soll. Ein Reich haben wie Alexander, geradeso groß und so voll Ereignis, daß es das ganze Denken erfüllt, und mit dem Tod fällt es nichtig auseinander, denn es war nur ein Reich für diesen einen König. So sieht das Wünschenswerte von der einen Seite aus. Auf der andern aber steht eindringlich unser gemeinsames: il faut glisser la vie! Und wer beides versteht, kann es vereinen. Nur eins, glaub' ich, muß man bis zu einem dämonischen Grad lernen: sich um unendlich viel Angelegenheiten und Dinge nicht zu bekümmern. Falls Sie wirklich im Bett liegen, geb' ich eine kleine Frage: wie kann es recht sein, sich um viele Dinge nicht zu bekümmern, da doch alle Dinge gleich wichtig und groß sind (was die Romantiker so widerlich ignoriert haben)? [...] ⁴⁹⁰

Dieser Brief gehört zu den am meisten von der Forschung zitierten und wird oft als programmatisches Manifest des Ästhetizismus Hofmannsthals gelesen.⁴⁹¹ Was oft bedauerlicherweise vernachlässigt wird, ist die politische Aufladung dieses Begriffs, weil man allgemein mit Manifest die schriftliche, dennoch öffentliche Kundgebung eines umzusetzenden Programms meint, und gerade die Wirksamkeit des Geschriebenen auf die Gesellschaft macht sein politisches Potential aus. Ich bestreite die Bezeichnung dieses Briefs als programmatisches Manifest des Ästhetizismus nicht, jedoch möchte ich mich auf die Ambivalenz dieser Benennung für eine allgemein als apolitisch geltende Strömung fokussieren und sie auf den Ästhetizismus Hofmannsthals erweitern und ernst nehmen. Denn einerseits ist Hofmannsthals Skepsis oder Kritik bezüglich seiner und der Epoche allgemein entsprechenden Fassung der Kunst als Kulissenwelt ambivalent, andererseits ist sie in diesem Brief nicht ganz apolitisch ausgedrückt. Es ist interessant, dass Hofmannsthal nicht schreibt, mit seiner Welt bzw. mit der Kunst aus der Welt zu

⁴⁹⁰ Brief vom 15. Mai 1895 an Richard Beer-Hofmann, in *Briefe 1890-1901*, S. 130 f.

⁴⁹¹ Vgl. Dagmar Lorenz, *Wiener Moderne 2. Auflage*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar: 2007, S. 80. Die Autorin drückt hier ihre Zweifel aus, ob dieser Brief tatsächlich so programmatisch zu lesen sei, ohne ihre Gründe dafür ausführlich zu erklären.

flüchten, hingegen seine Welt, und zwar seine Kunst, ‚in die Welt hineinzubauen‘. Daraus kann man schließen, dass es um einen Prozess gehen muss, in dem nicht die Welt mit der Kunst lediglich substituiert wird, sondern etwas in der Welt gemacht und bewirkt wird: Es müssen ‚Potemkinsche Dörfer‘, an die man wahrhaftig glaubt, an den Grenzen des ‚Gesichtskreises‘ gebaut werden. Hiermit ist viel mehr als ein naiver Selbstbetrug gemeint: Es geht um das Bewusstsein von der Ambivalenz oder dem Paradox der künstlerischen Existenz, die der Künstler zwar zum Bauen einer Kulisse in der Welt bringt, die jedoch nicht von Dauer sein darf. Nicht eine fragile Traumwelt, wie die der Romantiker, sondern eine schwerere und dementsprechende stabilere Kulisse muss errichtet werden, damit ihr (Ver-)Fallen ‚schauerlich tragisch‘ und nun bedeutungsvoller wirkt. Die Theatralik dieser Äußerung (*Die Kartenschlägerin* ist eine einaktige Operette Franz von Suppés) ist nicht zu übersehen und ihr liegt meiner Meinung nach die Absicht zugrunde, die Scheinhaftigkeit der Kulisse in verschiedenen Formen auf der Bühne zu verkleiden, damit ihre Begegnung mit den Phänomenen, also ihr (Ver-)Fallen und ihre Nicht-Dauerhaftigkeit, ‚vielsagend‘ und ‚gut-symbolisch‘ für das Publikum wirken kann und der Künstler somit wirksam wird.⁴⁹²

Um das Paradox einer Kulissenwelt ernst zu nehmen bzw. um an eine Täuschung wahrhaftig glauben zu können, muss man sie zunächst aufstellen und sie anschließend als Täuschung entlarven. Die Kulissenwelt ist nicht nur die Welt des Künstlers, sondern auch die zum Scheitern verurteilte Welt der verschiedenen Helden der Werke Hofmannsthal (in diesem Brief ist nur von seinem Märchen die Rede, jedoch gehören mindesten auch *Gestern*, *Der Tod des Tizian* und *Der Tor und der Tod* dazu), deren Gesichtskreise bzw. deren Möglichkeit, eine von mehreren Leuten getragenen Lebenserfahrung zu machen, aufgrund eines potemkinschen Dorfs verhindert wird. Dieser Zustand wird jedoch immer – wie er im *Ad me ipsum* schreibt – von „ein Etwas von außen her“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 606) bedroht, das die narzisstische Spiegelung abbricht. Während die Helden in dieser Täuschung eingesperrt sind, bleibt der Künstler der Täuschung seiner Kulissenwelt treu, weil er sie nicht verleugnet, sondern ihre Scheinhaftigkeit nach außen trägt. Diese Treue und die Kritik sind der Weg des Künstlers ins Leben, indes die bedingungslose Treue ohne Kritik der Ästhetik zu der Kulisse, oder besser ihre Bemühung, die Kulisse nicht (ver-)fallen zu lassen, ihr Scheitern im Leben darstellt. Durch das schrittweise geführte Fallen des vom Künstler gebauten, potemkinschen Dorfs kann er dann zurück zum Leben kommen, denn wie man in *Das Spiel vor der Menge* (1911) bezüglich *Jedermann* liest:

⁴⁹² Vgl. Jörg Schuster, „Kunstleben“. *Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthal und Reiner Maria Rilkes*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn: 2014, S. 127 f.

Gibt man sich mit dem Theater ab, es bleibt immer ein Politikum. Man handelt, indem man vor eine Menge tritt, denn man will auf sie wirken (HvH, *Das Spiel vor der Menge*, in D III, S. 104)

Kann der Künstler aufgrund des Paradoxes seiner anfänglichen Existenz noch nicht direkt auf die Menge wirken, kann er es dennoch ‚indirekt‘, und zwar – in Anklang an seinen Vortrag *Poesie und Leben* – durch seine Kulisse, indem er sie erstmal als Täuschung darstellt. Wie ich am Anfang dieses Kapitels geschrieben habe, ist in dieser Phase der Weg zwischen Kunst und Leben nicht von vorne herein ausgeschlossen, sondern nur eben nicht ‚direkt‘. Hiermit ist auch die Wirkung der Kunst allgemein (das Bindeglied zwischen Früh- und Spätwerk Hofmannsthals) und nun ihr politisches Potential zwar ‚indirekt‘, aber dennoch bereits präsent.

3.3.1 Das Scheitern der Vereinzelung

Meine Analyse des sogenannten Frühwerks von Hofmannsthal hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ich werde mich hauptsächlich darauf beschränken, den Störfaktor der Vereinzelung bzw. der Kulisse hervorzuheben, um den Weg Hofmannsthals ins Leben, und zwar seine (Re-)Aktion, die auf die Wirkung auf die Masse durch die Kunst gerichtet ist, als Kontinuum und nicht als Bruch zu begründen.⁴⁹³ Dieses Kontinuum ist ähnlich wie bei D'Annunzio im Paradox des dichterischen Schaffens zu verorten, das den Autor gleichzeitig ans Leben bindet und von ihm absondert. Wie ich im vorherigen Unterkapitel herausgearbeitet habe, sucht der Dichter seine Rolle in der Gesellschaft durch seine Kunst.⁴⁹⁴ Hinsichtlich der Rolle des Künstlers für

⁴⁹³ Wie Severin Perring in der Einleitung seiner lesenswerten Arbeit, *Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main: 1994, schreibt, können „die formalen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten“ (ebd., S. 14) zwischen Früh- und Spätwerk, mit dem chronologisch die Werke Hofmannsthals ab dem ersten Weltkrieg bezeichnet werden, „nicht immer so scharf geschieden werden“ (ebd.). Katharina Meiser schreibt in der Einleitung ihrer sehr gelungenen Studie, *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg: 2014, dass sie in ihrer Arbeit Hofmannsthals Texte als „Reaktionen auf die gesellschaftliche Moderne“ (ebd., S. 23) liest. Meine Lektüren unterscheiden sich insofern von ihren, weil ich sie nicht allgemein auf die gesellschaftliche Moderne, sondern besonders auf die Thematik der Masse zuspitzen werde.

⁴⁹⁴ Diesbezüglich ist das 1895 veröffentlichte Gedicht *Manche freilich...* (vgl. HvH, *Manche freilich...*, in GD I, S. 26) sehr aufschlussreich, in dem die Rolle des Dichters in Bezug auf die Gesellschaft, die durch die Metapher eines Schiffes verbildlicht ist, thematisiert wird. ‚Freilich‘ bestreitet hier der Dichter die gesellschaftliche Ordnung nicht; jedoch wird trotz dieser gesellschaftlichen, durch die Ebenen des Schiffes verbildlichten Trennung gleichzeitig die Verbindung zwischen den verschiedenen Individuen betont. Diese letzte scheint gerade der Dichter stark zu spüren, der auf der Suche nach Gleichnissen und Bindungen ist. Wir finden hier das Bild des ‚Wehens‘ erneut, das auch hier für das Ineinander-Übergehen und zwar im Speziellen für das Durcheinander der verschiedensten Geschicke der Individuen sowie von denen vergessener Völker steht, die das lyrische Ich von seinen „Lidern“ (ebd.) nicht weghalten kann. Durch seine für das Leben allgemein als schmale Leier und schlanke Flamme wahrgenommene Tätigkeit verändert er zwar nicht die Gesellschaft, er leistet jedoch seinen „Teil“ (ebd.) dadurch, dass sowohl die vergessenen Völker als auch die stummen Sterne sowie diejenigen, die sterben müssen, Anteil an seinem dichterischen Erlebnis haben (vgl. ebd.). In den *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1891* schreibt Hofmannsthal in Bezug auf die Fassung der neuen Kunst als Überwindung des Naturalismus im Sinne Bahrs: „Die neue Kunst will nicht die wahre heißen, auch nicht die ewige oder einzige oder große: sondern nur die lebendige. Wer etwas Ganzes, Wahres, Lebendiges tut, auf welchem Gebiet immer, wird auch für das Allgemeine wirken.“ (HvH, ebd., in RA III, S. 323) Hier finden wir eine Gemeinsamkeit mit D'Annunzio, der bereits in seinen Anfängen die Kunst als etwas Lebendiges sieht, das aufgrund seiner Lebendigkeit nach außen wirkt. Inwiefern für

das Publikum bereits in den Jahren des Ästhetizismus scheint mir eine Äußerung Hofmannsthals aus den *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1895* vielsagend, die den Titel *Ästhetizismus I (ältere Gedanken mitverflochten)* trägt:

Große Anfänge, jetzige Depravation. – Ein Kreislauf, sich wechselseitig steigernd, befruchtend-verderblich, zwischen England-Belgien-Frankreich. – Künste neigen sich einander zu, entfernen sich vom Publikum, verderben schwächere Talente, welche die Emotion beim Genießen zum Nachproduzieren treibt. Ähnlicher Zustand in Deutschland seit 1890. [...]

Weiterer Ausblick: Wenn die Denkenden sich so verträumen, empfängt die Menge *nichts*, denn das Raffinement dringt nicht nieder, es bleibt nichts davon übrig. [...]. - (HvH, *Ästhetizismus I*, in RA III, S. 404; Hervorhebung im Original)

Der Vermerk in Klammern, wonach in diese Notiz auch Gedanken aus früheren Jahren eingeflossen sind, erlaubt die Vermutung, dass die Skepsis Hofmannsthals am Ästhetizismus auch auf einem bis jetzt von der Forschung vernachlässigten Aspekt fundiert ist: Die Annäherung der Künstler untereinander führt zur Entfernung vom Publikum und von der Gesellschaft. Dies ist die Depravation des Ästhetizismus. Diese Kritik bringt Hofmannsthal zur mehrmals angesprochenen Figur des Künstlers laut Sighele, der immer auf das Publikum (als zivilisierte Form der Masse) für den Ruhm angewiesen ist. Die Bezeichnung der internationalen, künstlerischen Kreise als Kreislauf finde ich diesbezüglich besonders interessant, weil der Autor damit vermutlich die innere Geschlossenheit dieser Elite meinte, die – statt, wie der Kreislauf, den Körper Lebendigkeit zu bringen – zur Verdorbenheit geführt hat.

Ähnlich wie in Bourgets Beschreibung der Dekadenz anhand einer Körpermetapher, in der die Zellen ihre Energien nicht mehr zum Zentrum, sondern außerhalb ihrer selbst richten, haben die Künstler Kreise gebildet, in denen die Kunst zum individuellen Genuss wurde, anstatt ein Publikum zu unterhalten. Die Bildung eines neuen, in sich geschlossenen Kreislaufs bzw. die Annäherung der vom Zentrum abgetrennten Zellen zueinander, jenseits der nationalen Grenzen,

Hofmannsthal die Kunst wirken muss, ist weniger klar dargestellt als bei D'Annunzio, weil seine Fassung bezüglich des Bezugs zwischen Kunst und Leben problematischer bzw. ‚indirekt‘ ist. In den *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1893* findet man jedoch einen Hinweis auf die Aufgabe des Künstlers, der für das Vorhaben der vorliegenden Arbeit sehr aufschlussreich ist: „Aufgabe des Künstlers, die Lebensprobleme darzustellen, nicht sie zu lösen. Seele des Kunstwerks, symphonischer Zusammenhang; daher hat der Charakter des Helden an sich kein *Eigenleben*. Wichtiges, die Gewinnung individueller Werte; ohne diesen Halt kein Konflikt möglich; zwischen Mollusken kann kein Kampf sein. Bahrs Hypothese. Der französische Symbolismus ist künstlerische Transfiguration der Wirklichkeit, der englische Hinausflüchten in ein Traumland.“ (Ebd., S. 365; Hervorhebung im Original) Wenn einerseits zu diesem Zeitpunkt der Künstler keine reine politische Rolle haben zu wollen scheint, weil es nicht zu seinen Aufgaben gehört, die Probleme des Lebens zu lösen, beansprucht er andererseits, sie darzustellen. Dieses Vorhaben ist meiner Meinung nach bereits im Gedicht *Mache freilich...* thematisiert: Der Dichter kann die Gesellschaft und das Schicksal der Menschen nicht beeinflussen, jedoch bewirkt er durch die Kunst etwas für das Allgemeine trotzdem (wie wir aus der ersten oben zitierten Aufzeichnung gesehen haben), indem er etwas Lebendiges darstellt. Die Verallgemeinerung der Charaktere der Fiktion spielt – wie wir sehen werden – für Hofmannsthals Dramen und für seine an die Dramen gekoppelte Idee der Wirkung auf das Publikum eine wesentliche Rolle. Wenn man für das Allgemeine wirken will, dann wird es klar, warum die Charaktere kein *Eigenleben* haben: Sie müssen Symbole mit inneren Werten sein, die nicht außerhalb des Kunstwerks leben, jedoch eine Wirkung für das Leben haben können, weil sie einen Konflikt darstellen.

hat den Gesellschaftskörper nicht vor der Dekadenz gerettet, sondern zu einer neuen Depravation gebracht: Die Kunst ist selbstbezüglich geworden, die Menge empfängt nichts. Diese Kritik Hofmannsthals an seiner eigenen Generation⁴⁹⁵ lässt erahnen, dass die Absicht, durch das Theater und allgemein durch die Kunst auf die Menge wirken zu wollen, bereits vor den Salzburger Festspielen präsent war. Das bestätigt erneut, dass Hofmannsthals Ästhetizismus als Konstrukt in der Welt und für das Publikum bzw. nicht als Flucht vor der Welt verstanden werden muss. Man könnte zwar behaupten, dass die Menge in Hofmannsthals Frühphase im Unterschied zu D'Annunzio weniger präsent ist, jedoch finde ich die Konstante interessant, dass der vom Leben entfremdete Narzisst das Leben immer in Bezug auf den Anderen und zwar auf das, was dieser vernachlässigt, erahnt. Die Charaktere der sogenannten ‚Präexistenz‘, die alle nur in einer gekünstelten, ästhetischen Wahrnehmung verankert sind und innerhalb dieser narzisstischen Widerspiegelung von Stimmung und Bild zu leben glauben, werden immer „von außen her“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 696) bedroht.⁴⁹⁶ Auf diese Bedrohungen werden sich meine Lektüren der Dramen *Gestern*, *Der Tod des Tizian* und *Der Tor und der Tod* beziehen.

Gestern

Dass der Protagonist von Hofmannsthals 1891 erschienenem Erstwerk genauso wie der Protagonist in D'Annunzios Erstling *Andrea* heißt, ist mehr als nur ein reiner Zufall. Die Handlung ist in Andreas Haus in Imola bzw. in Italien angesiedelt, die Einrichtung des Palastes im Stil der „[r]eiche[n] Architektur der sinkenden Renaissance“ (HvH, *Gestern*, in GD I, S. 213) erinnert an den *palazzo Zuccari* Andrea Sperellis.⁴⁹⁷ Auch der Versuch von Hofmannsthals *Andrea*, sein Leben nach Lust und Empfindungen im Sinne einer ästhetischen Wahrnehmung zu richten, scheint eng mit dem italienischen Dandy verwandt zu sein. Die Entwicklung der Geschichte, in der Arlette sich als dem Protagonisten ebenbürtig ergibt, erinnert an diejenige Elena Mutis in

⁴⁹⁵ Im 1894 erschienenen Aufsatz über Walter Pater schreibt Hofmannsthal, dass der Ästhetizismus zwar zu seiner Kultur gehöre, aber „gefährlich wie Opium“ (HvH, *Walter Pater*, in RA I, S. 196) sei.

⁴⁹⁶ Meiser schreibt bezüglich der Problematik von der Bildung der Identität für das Individuum, dass diese „gerade über die Differenz zur Umwelt, über seine Einzigartigkeit“ (Meiser, S. 37) funktioniert, und fügt hinzu: „Zur Aufrechterhaltung seiner Identität benötigt er aber gleichermaßen die Bestätigung seiner Einheit durch eine Umwelt, die ihn aufgrund seiner Anders- und Einzigartigkeit und aufgrund seines Agierens in verschiedensten Teilbereichen der Gesellschaft wiederum nur temporär und partiell kennen und verstehen kann. Individuelle Identität ist nicht statisch, sondern zirkulär. Sie entsteht im ständigen Wechselspiel mit der Gesellschaft und muss im Austausch mit anderen immer wieder neu bestätigt werden.“ (Ebd., S. 35) Somit nähern wir uns erneut dem für Hofmannsthal wichtigen Thema der Spiegelung im Sinne Narziss‘, in der gerade diese Zirkularität vermisst wird. Die Erkenntnis, dass das Andere auch Subjekt ist (auf der letztendlich die Gesellschaft fundiert) stellt für Hofmannsthals Helden gerade die Bedrohung von außen dar. Urmann schreibt diesbezüglich, dass die Helden in Hofmannsthals Dramen „in ihrem Kontakt mit der überwältigenden Vielstimmigkeit der Welt“ (Urmann, S. 538) scheitern.

⁴⁹⁷ Corinna Jäger-Trees schreibt in ihrer immer noch lesenswerten Arbeit, *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerks*, Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart: 1988, dass Hofmannsthals Umarbeitung der Renaissance den Schriften Burckhardts zu verdanken sei (vgl. ebd., S. 150). Interessanterweise wurde auch D'Annunzio für die Umarbeitung seines Renaissance-Begriffs besonders von Burckhardt inspiriert.

Bezug auf Andrea Sperelli. Hofmannsthal stellt das Problematische einer künstlerischen Wahrnehmung auf der Bühne dar. Andrea aus *Gestern* wie auch Andrea aus *Il Piacere* dienen beide als Figuren der Abgrenzung.⁴⁹⁸ Das Scheitern der Existenz des Ästheten zeigt für mich das Bewusstsein des Autors über die Unmöglichkeit der Weiterführung eines Lebens, in dem alles als Spiegelbild der eigenen Stimmung und von sich selbst wahrgenommen wird. Andrea, der „sich nur in dem andern [sieht]“ (ebd., S. 216), der diejenigen Freunde nennt, in denen „wir klarer unser Selbst erkennen“ (ebd.), der genauso wie sein italienischer Bruder die Dinge durch seine Launen zu beleben versucht (vgl. ebd.) und sich nur vom Augenblick und der dementprechenden Stimmung treiben lässt, weil „[d]as Gesten lügt und nur das Heut [...] wahr [ist]!“ (Ebd., S. 218), verkörpert diese Problematik. Ironischerweise wird sein Lebensstil daran scheitern, dass seine Freundin Arlette, die ihn ausgerechnet am vorangegangenen Tag betrogen hat, genauso ‚lebt‘ wie er, also eben nicht nur durch ihn und durch seine Stimmung.⁴⁹⁹

Das Interessanteste an diesem Drama scheint mir jedoch woanders zu liegen, und es fängt meiner Meinung nach mit dem bis jetzt von der Forschungsliteratur kaum erachteten, plötzlichen Erscheinen Marsilios vor Andreas Haus an. Der ehemalige Gefährte des Protagonisten bittet den Freund um Schutz. Der Glaube Andreas wird bereits mit dieser Erscheinung in Frage gestellt: Der Protagonist, der nur im Hier und Jetzt zu leben glaubt und die Stimmungen der Vergangenheit als tot beschreibt, begegnet einem „Stück lebendige[r] Vergangenheit“ (ebd., S. 219). Marsilio und Andrea teilen eine Vergangenheit, aber während Andrea heute diese gemeinsame, vergangene Erfahrung als „unverständlich, unerreichbar weit!“ (ebd.) beschreibt, hat Marsilio die ehemalige Begeisterung für Savonarola, die Andrea früher mit ihm teilte, in etwas im Heute Gültiges verwandelt:

Was einst in unseren jungen Herzen war,/ Heut ists der Glaube einer frommen Schar: Von
Padua entzündet soll auf Erden/ Das Licht Savonarolas wieder werden,/ Der reinigenden
Reue heller Brand/ Hinfahren durch dies angefaulte Land./ Mit feuchten Geißeln, blutbe-
sprengten Haaren/ Durchziehen Perugia schon die Büßerscharen./ Es zucken feige die

⁴⁹⁸ Bereits im ersten Exkurs dieser Arbeit habe ich Hofmannsthals Äußerung aus seinem ersten D'Annunzio-Aufsatz, der zufolge das Erbe der Spätgeborenen hübsche Möbel und überfeine Nerven sei, als direkten Kommentar des Schlusses von *Il Piacere* gelesen und daraufhin die These geäußert, dass es dem Autor im Aufsatz darum ging, die Bedeutung der Künstler seiner Generation als Bewusstseinsbilder der eigenen Epoche zu definieren. In diesem Sinne muss meiner Meinung nach auch *Gestern* gelesen werden, dessen Protagonist genauso wie derjenige von *Il Piacere* eine Synekdoche des Autors darstellt. Richard Alewyn schreibt in seiner etwas älteren, dennoch immer noch lesenswerten Studie, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen: 1967, dass es Hofmannsthal im lyrischen Drama *Gestern* geschafft hat, sich selbst auf der Bühne mit einer Maske auftreten zu lassen, um sich davon distanzieren zu können (vgl. ebd., S. 46). Ich sehe hingegen in Andrea aus *Gestern* ähnlich wie im Andrea aus *Il Piacere* nicht eine reine Übertragung des Lebens in die Kunst, sondern eine Synekdoche des Autors, in der gerade die Distanz und gleichzeitig die Verbundenheit zwischen Kunst und Leben, wie bereits im Vortrag *Poesie und Leben* erklärt worden ist, zu sehen ist.

⁴⁹⁹ Alewyn beschreibt zurecht Andrea als Repräsentant des Impressionismus, weil er seinen Empfindungen insofern treu bleibt, als er die Welt nicht als etwas von ihm Unabhängiges sieht, sondern als Produkt seiner eigenen Eindrücke (vgl. ebd., S. 51). Vgl. dazu auch Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen Band 4*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 1975, S. 167.

zerfleischten Glieder./ Des Geistes Sieg verkünden ihre Lieder. Auf ihren Stirnen, den ver-
klärten, bleichen./ Flammt durch den Qualm der Nacht das Kreuzeszeichen./ Es geht von
unsrer Schar ein Gotteswehen./ Der heiligen Wut kann keiner widerstehen. (Ebd., S. 220)

Marsilios Rede beginnt mit dem Oppositionspaar ‚einst‘ und ‚Heut‘, allerdings löst er diese Gegensätzlichkeit dadurch auf, dass die Gegenwart eine Verbindung zur Vergangenheit hat: Einem Glauben ist jetzt eine Menge an Anhängern entwachsen, die etwas auf dem Land bewirken will; der innere Glaube ist nun zu Tat geworden.⁵⁰⁰ Es ist interessant, dass beide Charaktere von einem gleichen Standpunkt ausgehend zu diesen gegensätzlichen Haltungen kommen: Andrea lehrt seinen Lebensstil in seinem Haus, ohne Anhänger zu finden, während Marsilio zu einem Massenorator wird. Dieser kann durch Worte das ‚Gotteswehen‘ und die heilige Wut erwecken und hiermit eine geschlossene, gezähmte oder künstliche Masse bilden, die den Glauben Savonarolas durch Tat erneut zu beleben versucht, um etwas im Leben bzw. in der Gesellschaft zu bewirken. Während Andrea das auf das Denken gerichtete Wort verkörpert, stellt Marsilio hingegen das auf die Wirkung und die Handlung ausgerichtete dar. Obwohl Andrea, der gerne Herr des Augenblicks sein möchte, sein Unbehagen hinsichtlich der von Marsilio berichteten, durch dessen Predigt erzeugten Gezwungenheit, sich der heiligen Wut hinzugeben, äußert, bietet er ihm seinen Schutz an. Er möchte gerne so eine Massenbildung als Beobachter miterleben (vgl. ebd., S. 220 f.).⁵⁰¹ Marsilio wird tatsächlich eine Predigt vor Andreas Haus halten, die Andrea jedoch verpasst, und von der sein vom „Schauspiel“ (ebd., S. 235) beeindruckter Freund Corbaccio ihm schließlich berichtet: „Eins wird vom andern sinnlos mitgezogen, / und immer mehr wurden“ (ebd.). Corbaccio beschreibt das uns vertraute Verfahren der Suggestion, die einer Massenbindung zugrunde liegt. Jedoch nicht die klischeehafte Beschreibung der Massengründung ist das Wichtigste an dieser Szene, sondern die im Anschluss daran ausgesprochene, dichterische Erkenntnis Fantasios, die ich hier zum größten Teil wiedergebe:

Mir ist, als hätt ich Heiliges erlebt./ Grad wie wenn Worte, die wir täglich sprechen,/ In unsre Seele plötzlich leuchtend brechen./ Wenn sich von ihnen das Gemeine hebt/ Und uns ihr Sinn lebendig, ganz erwacht! [...] Um uns ist immer halbe Nacht./ Wir wandeln stets auf Perlen, staubbedeckt./ Bis ihren Glanz des Zufalls Strahl erweckt./ Die meisten sind durchs Leben hingegangen./ Ein blutleer Volk von Gegenwartsverächtern, /Gespenstisch wandelnd zwischen den Geschlechtern/ [...] In taubem Hören und in blindem Schauen, /In einem Leben ohne Sinn verloren:/ Und selten nahet, was sie Gnade nennen, /Das heilige, das wirkliche Erkennen./ Das wir erstreben als die höchste Gunst/ des großen Wissens und

⁵⁰⁰ Jäger-Trees schreibt ebenfalls über das Erscheinen Marsilios. Sie erklärt zu Recht, dass Savonarola „als Kritiker der diesseitsorientierten Spätrenaissance“ (Jäger-Trees, S. 180) von Marsilio verkörpert wird und deswegen Andreas Gegenstück darstellt. Außerdem schreibt sie: „Der Wille zur Tat und die Tat selber geben Marsilios Dasein einen Inhalt und verknüpfen ihn für Hofmannsthal mit einem Aspekt der Wirklichkeit und dadurch mit dem Leben. Marsilios ist ein sittlicher Ausweg und sprengt den Rahmen des dekadenten Daseins.“ (Ebd., S. 180 f.) Ich finde nicht, dass Marsilio ein ‚Sprengen‘ aus der Dekadenz darstellt; vielmehr verkörpert er die mit D'Annunzio in dieser Arbeit bereits gezeigte andere Möglichkeit der Dekadenz, die der Dichter Fantasio – wie ich zeigen werde – bemerken wird.

⁵⁰¹ Der Akt des ‚Er-Schauens‘ einer Handlung entspricht symbolisch Andreas Haltung dem Leben gegenüber, die sich jeglicher Handlung (wie z. B. das Weiterbauen seines Hauses) zugunsten der Stimmungen entzieht.

der großen Kunst./ Denn ihnen ist die Heiligkeit und Reinheit/ Das gleiche Heil, was uns die Lebenseinheit. (Ebd., S. 235 f.)⁵⁰²

Der Leser wird sich daran erinnern, dass der Held des *Trionfo della Morte* auch beim Anblick der Pilgernden, also als außenstehender Betrachter einer geschlossenen, gespenstischen Masse, die Möglichkeit einer mystischen Bindung erahnt und sich wünscht, synekdochisch Teil einer zur Einheit gewordenen Vielfalt zu werden.⁵⁰³ Genauso wie die durch das Wort des Orators erweckte Gnade die Vielfalt der Menschen an eine geschlossene Masse gebunden hat, so ruft das plötzlich leuchtende Wort des Künstlers ebenfalls eine Einheit, welche Hofmannsthal ‚Verbindung‘ oder ‚Gleichnis‘ nennt, hervor. Diese kann zwar wie die Gnade nicht erzwungen werden, bindet den Dichter jedoch mystisch oder synekdochisch an eine größere Einheit. Das Volk wartet auf die Gnade genauso wie der Dichter auf die Lebenseinheit und beide können durch das Wort zwar nicht erzwungen, jedoch plötzlich und blitzartig erweckt werden. War Hofmannsthals Kritik am Ästhetizismus noch so formuliert, dass die Menge nichts von der Kunst empfängt, so kann man bereits in dieser Szene aus *Gestern* die erste Spur für die künftige Rolle des Dichters für die Menge sehen: Der Dichter wird derjenige sein, der die Einheit erzeugt, weil Kunst und Gnade beiderseits als Erfahrung der Einheit gelten. Hiermit nähern sich überraschenderweise Dichter und Volk an: Beide suchen etwas Ähnliches, was den Ausweg aus dem Paradox der dichterischen Existenz ankündigt. Die Absonderung kann durch eine auf die Bindung zum Volk ausgerichtete Kunst überwunden werden.

Die Bedrohung von außen für dieses Stück ist eben der Andere, der die narzisstische Spiegelung bricht und den Protagonisten darauf hinweist, dass nicht nur die Empfindungen, sondern die Erfahrung – nämlich „was wir an anderen erkennen“ (ebd., S. 237) bzw. was von außen herkommt und „nicht in unsrer Macht“ (ebd.) steht – für die ‚Lebenseinheit‘ mehr als die Treue zur eigenen, flüchtigen Stimmung gilt.⁵⁰⁴ Die Lehre ist nun, dass der Andere nicht eine Bedrohung sein sollte, sondern eine Quelle der Einheitserfahrung, die die Menschen, statt sie voneinander loszulösen, aneinander binden kann.

⁵⁰² In den Zeugnissen zum Drama *Gestern* in der kritischen Ausgabe der Werke Hofmannsthals findet man eine auf den 10. Oktober 1906 datierte Eintragung aus dem Tagebuch Hofmannsthals, in der es heißt: „In *Gestern* u. *Thor u. Tod* handelt es sich eben gerade um das Finden eines höheren Verhältnisses zu den Menschen.“ (HvH, *Sämtliche Werke III. Dramen 1*, S. 323) Die Suche nach einem höheren Verhältnis zu den Menschen hat meiner Meinung nach viel mit dem ‚Schauspiel‘ einer Massengründung zu tun, aus der Fantasio seine Erkenntnis ableitet.

⁵⁰³ Vgl. 3.2.4 dieser Arbeit.

⁵⁰⁴ Vgl. Rolf Tarot, *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1970, S. 48. Lesenswert ist diesbezüglich jedoch auch Alewyns Kommentar am Ende seiner Analyse des Dramas: „[...] Was Andrea geleugnet hatte, war ja die Fortdauer seiner gestrigen Stimmung oder Ansicht gewesen. Ist diese These eigentlich durch seine Erfahrung widerlegt? Was er erfährt, ist ja doch nur Arlettes *Gestern*, für ihn dagegen ist diese Erfahrung durchaus eine heutige. Wenn also Andrea aus dieser Erfahrung Schlüsse auf die Fortdauer des *Gestern* zieht, kann er sich nur auf Arlettes *Gestern* berufen, nicht auf sein eigenes. Was Andrea hier erfährt, ist etwas ungleich Verwickelteres, nämlich, daß Arlette auch noch heute für ihn dieselbe ist, die sie für sich gestern gewesen ist, mit anderen Worten: nicht die Fortdauer des Ich, sondern die Fortdauer des Du. Somit wird die Erfahrung der Dauer hier erst auf dem Umweg über die Erfahrung des Du gewonnen. Diese

Der Tod des Tizian

Hofmannsthal schreibt rückblickend in einem auf 1929 datierten Brief an Walter Brecht, dass das Jahr der Entstehung von *Der Tod des Tizian*, also 1892, „das Jahr der Matura“ gewesen sei. Diesem Brief zufolge hatte jedoch der Autor wenig Zeit, das Stück zu beenden:

- denn es hätte ein viel größeres Ganzes werden sollen. Es sollte diese ganze Gruppe von Menschen (die Tizianschüler) mit der Lebenserhöhung, welche durch den Tod (die Pest) die ganze Stadt ergreift, in Berührung gebracht werden. Es lief auf eine Art Todesorgie hinaus: Das Vorliegende ist nur ein Vorspiel – alle diese jungen Menschen stiegen dann, den Meister zurücklassend, in die Stadt hinab und erlebten das Leben in der höchsten Zusammendrängung – also im Grund das gleiche Motiv wie im „Tor u. Tod“.⁵⁰⁵

Das Jahr der Reife ist nun mit der Idee des Autors verbunden, die Ästheten aus der Abgrenzung in einen Garten außerhalb der Stadt heraus (das Symbol ‚schlechthin‘ für den Ästhetizismus)⁵⁰⁶ nun doch in die Stadt hineinkommen und dort an der Pest⁵⁰⁷ sterben zu lassen.⁵⁰⁸ Das Drama bewegt sich nun zwischen zwei gegenteiligen Polen: Die Erfahrung der Abgrenzung und die der Vermischung. Am Ende von *Il Piacere* ist der die Masse verachtende Ästhet gezwungen, sich widerwillig in der Menge zu verstecken, um nicht erkannt zu werden: Anders als bei den Tizianschülern bezeichnet der Zusammenschluss Andreas mit der Masse das Ende seiner Selbstbehauptung als Überlegener. Hingegen symbolisiert in *Der Tod des Tizian* das freiwillige Verlassen des Gartens der Tizianschüler und ihre Vermischung mit dem Krankhaften der Stadt eine ‚Lebenserhöhung‘, die sie zu Tode bringt. Der Tod, der die Erfahrung *par excellence* des Gleich-Werdens mit den Anderen symbolisiert, ist gewiss mit dem Phänomen der Masse vergleichbar, die als Beispiel für den Verlust der Individualität steht. Allerdings wird der Tod der Künstler in der Stadt im oben zitierten Brief als Todesorgie und Lebenserhöhung dargestellt – dies führt uns erneut zu dem mehrmals beschriebenen Paradox der Dekadenz, welches dadurch noch gesteigert wird, dass die Künstler an der Pest erkrankten. Diese galt als eine Krankheit, die v. a. den Pöbel befällt und aufgrund ihrer Ansteckungslogik (die Infizierung erfolgt über Körperkontakt), die der Massenansteckungslogik ähnelt, und der Ansammlung der Kranken in den

wird hier vorausgesetzt und mußte darum vorhergehen.“ (Alewyn, S. 57) Ähnlich argumentiert auch Szondi (vgl. Szondi, S. 211 f.), der jedoch stärker hervorhebt, dass das Scheitern von Andreas Lebenshaltung ihm zwar durch Arlette klar wird, aber dass er dieses Scheitern trotz der Erfahrung der Unabhängigkeit des Du als Subjekt in sich selbst erlebt (vgl. ebd., S. 212). An dieser Stelle möchte ich nochmal betonen, dass das Scheitern des Impressionismus durch die an das Du gekoppelte Erfahrung sehr wichtig für den Narziss-Komplex ist, der Hofmannsthals Frühfassung verbildlicht. Problematisch bei Narziss sowie beim abgegrenzten Künstler ist gerade der Ausschluss des Anderen. Wie wir bereits von vorherigen Überlegungen wissen, ist der Künstler die Figur, die immer auf den Anderen angewiesen ist.

⁵⁰⁵ Hugo von Hofmannsthal – Walter Brecht Briefwechsel, S. 170.

⁵⁰⁶ Vgl. dazu, Jäger-Trees, S. 97-105.

⁵⁰⁷ Die Pest ist später auch Thema der 1900 erschienen Erzählung *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (HvH, ebd., in EGBR, S. 132-142), in dem die Geliebte des Protagonisten an der Pest stirbt.

⁵⁰⁸ Peter Szondi vergisst bedauerlicherweise in seiner Analyse dieses Dramas, dass es sich um ein Fragment handelt und wirft dem Autor vor, dass im Drama *Der Tod des Tizian* im Unterschied zum Drama *Gestern*, in dem die Treue zu den Empfindungen durch die Realität auf die Probe gestellt wird, die platonische Gedankenwelt nie vollständig verlassen wird (vgl. Szondi, S. 220).

Lazaretten oder am Rande der Stadt bzw. außerhalb des Gesellschaftlichen, mit der Erfahrung der Masse nicht nur vergleichbar, sondern nahezu identisch scheint.

Warum stellt nun Hofmannsthal zufolge der Tod paradoxerweise ein Moment der Lebenserhöhung dar? Die Antwort liegt in der Thematik des Bruchstücks. Diese kann man auch aus einer Äußerung im *Ad me ipsum* lesen:

Zielgedanke: Das höhere Leben muß die Steigerung des Selbsts sein, empfangen durch das Drauf-kommen aufs Richtige, aufs Eigentliche [...] es muß sich einstellen als richtige Schicksalserfüllung, nicht als Traum oder Trance.

Kreuzung zweier Hauptmotive: Sein Schicksal auf sich nehmen mit:

Sich läutern = sich verwandeln

Sich wandeln (= sein Schicksal suchen) im *Tun* (Tun ist Sich-aufgeben) [...]

Auf dem Weg, das Schicksal zu suchen: das Vorspielhafte der Ödipus-Tragödie, auch des „Bergwerks“ „Tod des Tizian“.

Ringen um den klaren Schicksalsbegriff: Inhalt der Sobeide (Berührung mit der bürgerlichen Welt) entwickelt aus jener Zeile in „Gestern“. (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 606)

Fantasios Erkenntnis eines höheren Lebens in *Gestern* ist mit seiner aus der Ferne erlebten Erfahrung mit der bürgerlichen Welt, auf die Hofmannsthal hier bezüglich seines 1897 entstandenen Dramas *Die Hochzeit der Sobeide* anspielt, zurückzuführen, die jedoch noch in einem Traum oder Wunsch verankert bleibt und nicht mit einer Handlung verbunden ist. Diese verknüpft Hofmannsthal zufolge das Individuum mit dem Leben.⁵⁰⁹ Da der Autor das Stück *Der Tod des Tizian* nicht vollendet hat, kann das Drama bezüglich der Thematik des Tuns und der Schicksalserfüllung lediglich einen vorspielhaften Charakter haben. Der Prolog des Bruchstücks beginnt mit dem Auftritt eines Pagen, der das Publikum in seiner Rolle als Zuschauer anspricht (vgl. HvH, *Der Tod des Tizian*, in GD I, S. 247) und ihm erklärt, warum sein „Freund, der Dichter“ (ebd.) ihm das Stück gegeben hat, das er bereits vor der Aufführung gelesen hat. Die Erzählung der Ausgangssituation lässt sich anhand der Worte Hofmannsthals in *Ad me ipsum* erklären:

Gabe sich zu vervielfältigen: die Spiegelungen. (Es emanieren gleiche Wesen aus ihnen: im Prolog zu Tizians Tod. Kaiser und Page u.s.f.) (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 599)

Die Suche nach Spiegelungen oder Gleichnissen ist Bestandteil des Stadiums der Präexistenz, die Hofmannsthal mit dem Vergleich zum Narziss-Mythos verbildlicht hat. Der Page erzählt, dass alte Bilder im Schloss hängen, welche ihn auf viele Gedanken und zu einer „Trunkenheit

⁵⁰⁹ Der Leser sei hier auf Hofmannsthals bereits analysierten (vgl. 3.2.6 dieser Arbeit) und 1895 erschienenen Aufsatz *Der neue Roman von D'Annunzio* (HvH, in RA I, 206-213) verwiesen, in dem er die Bindung des Einzelnen zum Leben in der Verknüpfung von Denken und Handeln sieht, welche der Poetik Aristoteles zufolge (die er auch zitiert) das Wesen des Dramas ausmacht. Und diesbezüglich kritisiert Hofmannsthal die Dichter der vorigen zwei Jahrzehnte, die die „Willenlosen und die Untätigen“ widerspiegeln haben (vgl. ebd., S. 208). Die Berührung mit dem bürgerlichen Leben, die er im *Ad me ipsum* benennt, und welche für die Handlung relevant wird, spielt auch eine wichtige Rolle im ersten Aufsatz über D'Annunzio, in dem der Autor die Absicht des Romans *L'Innocente* lobt und die Rückkehr zur gesünderen bürgerlichen Moral begrüßt (vgl. HvH, *Gabriele D'Annunzio*, in ebd., S. 178 f.).

von fremden Dingen, daß mir zuweilen ist, als müßt ich weinen..." (HvH, *Der Tod des Tizian*, in GD I, S. 247) bringen. Das Fremde bzw. das, worin der Page sich nicht widerspiegeln bzw. wieder(er-)leben kann, macht ihn zwar trunken, aber erweckt in ihm gleichzeitig das Bedürfnis, zu weinen – weil er sich womöglich in den Bildern nach dem sehnt, was er nicht (er-)lebt hat. Die Erzählung geht weiter und der Page berichtet von einem „Infantenbild“, auf welchem ein blasses und sehr junges Kind abgebildet ist, das früh verstorben ist:

Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – und drum/ Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn/
Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an/ Und lächle trüb: denn so ist er gemalt:/ Traurig
und lächelnd und mit einem Dolch .../ Und wenn es ringsum still und dämmrig ist,/ So
träum ich dann, ich wäre der Infant,/ Der längst verstorbne traurige Infant ... (Ebd.)

Der Hinweis auf Narziss ist durch die Ähnlichkeit des Pagen zu einem Bild ohne Körperlichkeit, seine Liebe zu ihm und sein Bedürfnis, das Bild anzustarren, eindeutig. Der Page findet jedoch in seiner Widerspiegelung weder das Leben noch den Tod, sondern scheint das Bild durch seine Mimik und die Bewegung des Herausziehens des Dolches in sich lebendig machen zu wollen, während das Gemälde gleichzeitig den frühen Tod und das Weiterleben des toten Kindes bewahrt. Das Erscheinen des Pagen und seine Erzählung stellen eine brillante *mise en abyme* des Dramas dar.⁵¹⁰ Das früh verstorbene Kind fungiert meiner Meinung nach als Repräsentant für den jungen Tod der Tizianschüler und das Gemälde, das gleichzeitig für ihr Leben und ihr Ableben steht, für ihre Abbildung durch das Drama, das der Page mit seinem Wiederbelebungsversuch durch die Spiegelung verkörpert: Er wird zum Schauspieler. Der Page ist jedoch nicht der einzige, der sich spiegelt und gleichzeitig jemanden widerspiegelt. Vielmehr erkennt der Dichter in ihm seinen „Zwillingsbruder“:

Schauspieler deiner selbstgeschaffenen Träume,/ Ich weiß, mein Freund, daß sie dich Lüg-
ner nennen/ Und dich verachten, die dich nicht verstehen,/ Doch ich versteh dich,/ o mein
Zwillingsbruder. (Ebd.)

Der Page wird zum Schauspieler, der den Dichter auf der Bühne darstellt: Wenn das Dichten als (Er-)Leben ähnlich wie ein Traum aufzufassen ist, dann ist der Page genauso wie der Dichter der Darsteller dieses Traums. Der Traum des Pagen, in dem er sich als das verstorbene Kind sieht, macht ihn gleichzeitig zum Dichter, der die früh verstorbenen Schüler in seinem Drama – wie der Maler des Kinderbildes – geschildert hat, und gleichzeitig zum Darsteller dieses Traums, der gerne – genauso wie der Dichter – die Lebenserhöhung als Schicksalserfüllung (er-)leben möchte. Der Page berichtet weiter, dass der Dichter ihm nach seiner Erscheinung und

⁵¹⁰ Vgl. dazu den Beitrag von Alessandro Zanetti, „Lyrik aus der Kulisse der Histoire treten. Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals ‚Der Tod des Tizian‘“, in *Hofmannsthal Jahrbuch* 20, S. 141-160, in dem der Verfasser den Prolog als beispielhaft für Hofmannsthals Besessenheit der Vergangenheit liest, nämlich als Ins-Werk-Setzung der Frage, wie man sich als Spätgeborene zur Überlieferung verhält (vgl. Zanetti, in ebd., S. 143 f.). Vgl. dazu auch Ursula Renner, *Die Zauberschrift der Bilder‘ Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau: 2000 und besonders das Kapitel 6 „Bildfusionen – Bildfiktionen: *Der Tod des Tizian*“, S. 161-176.

lachender Zustimmung das Stück geschenkt hat und dass es ihm sehr gefallen hat. Der Hinweis des Redners, dass das Stück weder „so hübsch/ Wie Lieder, die das Volk im Sommer singt“ (ebd., S. 248), noch „[w]ie hübsche Frauen, wie ein Kind, das lacht, / Und wie Jasmin in einer Delfter Vase ...“ (ebd.) sei, ist mehr als nur ein Detail. Im Stück geht es nicht um etwas, das in sich und für sich lebt, sondern um die Möglichkeit, durch einen Traum (als dichterisches Erlebnis) etwas zu (er-)leben, und um die darauffolgende Sehnsucht nach „ungelebten Dinge[n]“ (ebd.). Das Bruchstück dient auch selbst als Spiegelung, die einen Traum oder eine Sehnsucht erweckt. Dies bestätigt der Page, der sagt: „Doch mir gefällt's, weils ähnlich ist wie ich“ (ebd.) bzw. weil im Stück der Traum und die Sehnsucht nach nicht gelebten Dingen dargestellt werden, die den Pagen und all diejenigen, in denen ähnliche Gefühle erweckt werden, dem Dichter annähern.⁵¹¹

Ziel des Stücks ist nun, durch eine Spiegelung auf das Publikum zu wirken: Wenn der Dichter noch nicht imstande ist, aus der Kunst zurück ins Leben zu gehen, kann er durch das Drama trotzdem dem im Leben stehenden Publikum näherkommen. Nicht nur dem Pagen ist der Dichter ähnlich, sondern auch dem sterbenden Meister, der – obwohl er nicht auf der Bühne auftaucht – dem Stück den Titel verleiht: Der Dichter hat dem Pagen zufolge „das Leben hier gemalt“ (ebd.), genauso wie Desiderio, der vom sterbenden Meister Tizian berichtet, dass er durch seine Gemälde „das Leben schaff[e]“ (ebd., S. 249). Hierdurch wird eine andere Spiegelung explizit angekündigt, jedoch ist in der Gemeinsamkeit der Unterschied bezüglich des Verhaltens gegenüber der Kunst sowie auch dem Leben zu erkennen: Die Schüler des Meisters

⁵¹¹ Wenn einerseits der Page behauptet, dass im Stück das Leben dargestellt sei (vgl. HvH, *Der Tod des Tizian*, in GD I, S. 248), ist dieses Leben von demjenigen der Lieder des Volkes, der hübschen Frauen und der Kinder zu unterscheiden. Das Stück muss das traumähnliche Verlangen und den Durst nach dem Leben erwecken, um aus dem Traum herauszukommen und ins Leben zu gehen: „Wie man zuweilen beim Vorübergehen/ Von einem Köpfchen das Profil erhascht, -/ Sie lehnt kokett verborgen in der Sänfte,/ Man kennt sie nicht, man hat sie kaum gesehen/ (Wer weiß, man hätte sie vielleicht geliebt,/ Wer weiß, man kennt sie nicht und liebt sie doch) -/ Inzwischen malt man sich in hellen Träumen/ Die Sänfte aus, die hübsche weiße Sänfte,/ Und drinnen duftig zwischen rosa Seide/ Das blonde Köpfchen, kaum im Flug gesehn,/ Vielleicht ganz falsch, was tuts ... die Seele wills ...“ (Ebd.) Diese Äußerung erinnert an die 1893 erschienene Erzählung *Das Glück am Weg*, in der der Erzähler sich in das Bild einer auf einem Schiff sitzenden und aus der Ferne gesehenen Frau hineinträumt. Das Vorübergehen dieser Frau erweckt im Erzähler einen ähnlichen Eindruck wie der des Pagen (vgl. HvH, *Das Glück am Weg*, in EGBR, S. 35-37; Hervorhebung im Original) Der Traum füllt die Lücke zwischen dem Leben der Anderen und dem Leben, das selbst nicht gelebt wurde und das plötzlich ersehnt wird. Diese Sehnsucht der Seele, das Gleiten beider Leben über das Wasser, erinnert an das Bild der zwei Eimer eines Brunnes aus dem Vortrag *Poesie und Leben*, die „[auseinander] streben und fremd einander vorüber [schweben]“ (HvH, *Poesie und Leben*, in RA I, S. 16); sie sind zwar verbunden, jedoch dazu verurteilt, sich nicht annähern zu können. Der Traum und die Sehnsucht nach dieser Nähe füllen nun die Lücke zwischen Leben und Poesie genauso wie diejenige zwischen der Frau und dem Ich-Erzähler. Dasselbe erklärt der Page dem Publikum in *Der Tod des Tizian*: Der Traum und die Sehnsucht können das Publikum dem Dargestellten annähern. Dies ist auch möglich mit dem Außerhalb des Lebens bzw. dem hinter dem Kunstwerk stehenden Dichter, der genauso wie der sterbende Maler nicht auf die Bühne auftritt. Zanetti zieht interessanterweise zwischen der oben zitierten Szene aus dem Drama und Baudelaires Sonett *À une passante* (vgl. Zanetti, in *Hofmannsthal Jahrbuch 20*, S. 152-160) – mit dem auch die oben zitierte Erzählung verglichen werden kann – Parallelen und erklärt somit die literarische Vergegenwärtigung des Traums als Angelpunkt von Hofmannsthals Schaffen (vgl. ebd., S. 157).

sehen keine Distanz zwischen Kunst und Leben und verbleiben dementsprechend im Ästhetizismus. Die Abbildung erregt in ihnen weder eine Sehnsucht nach noch einen Traum vom Leben; vielmehr schafft sie das Leben, während der Dichter, der durch das Bruchstück das Leben gemalt hat, meint, den Traum von oder die Sehnsucht nach dem Leben zu erregen. Dieser Unterschied erweist sich als der rote Faden des Stücks und als Kritik des Autors am reinen Ästhetizismus.

Im Stück werden die letzten Stunden des Meisters Tizian aus der Perspektive seiner im Garten des Hauses befindlichen Schüler erzählt. Der Meister erlebt in diesen sterblichen Stunden einen Moment der Lebenserhöhung und der Schicksalserfüllung, während sie seinen Tod als Ende seines und ihres künstlerischen Schaffens sehen. Von ihm berichtet der Page, dass Tizian befiehlt, seine alten Bilder zu holen, um sie mit den neuen zu vergleichen, die er im Sterben und „[i]m Fieber malt“ (ebd.), weil

[...] sehr schwere Dinge ihm jetzt klar [seien],/ Es komme ihm ein unerhört Verstehen,/ Daß er bis jetzt ein matter Stümper war ... (Ebd., S. 250)

Der sterbende Meister verkörpert das Paradox des Künstlers, der in einem der Masse ähnlichen panischen Zustand – nämlich bevor er seine Individualität verliert – diese durch neue Kunstwerke zu übersteigen versucht. Die Nähe dieses Zustandes des Sterbens zu dem eines Individuums in einer Masse wird dadurch betont, dass der Meister im Fieber malt. Auch das Fieber kann mit dem Status der Masse und mit dem Paradox der Dekadenz zweifach verglichen werden: Es stellt das Krankhafte dar, das der Masse normalerweise zugeschrieben ist, und das, was die Künstler der Dekadenz (v. a. die französischen Symbolisten) für das Schaffen und die Hervorrufung des Unbewussten (hierbei wird auch die Masse als Träger gesehen) bevorzugen. Gerade das Fieber enthält noch eine zusätzliche Zwiespältigkeit, die es dem Status des Todes als Lebenserhöhung annähert, weil das Fieber sowohl durch eine Krankheit als auch durch eine lebendige Leidenschaft auftreten kann. Der Leser wird sich daran erinnern, dass das Paradox der Dekadenz in D'Annunzios Schaffen v. a. in seinem Wunsch nach Verschmelzung mit der Natur bzw. in seinem Panismus (im Sinne des antiken Flurgottes) verortet worden ist. Interessanterweise spielt in *Der Tod des Tizian* Pan eine wesentliche Rolle. Gianino, der – wie in den Anweisungen zu lesen ist – zuvor im Zimmer des Meisters war, berichtet nach der Mitteilung des Pagen:

Er sprach schon früher, was ich nicht verstand,/ Gebietend ausgestreckt die blasse Hand .../ Dann sah er uns mit großen Augen an/ Und schrie laut auf: „Es lebt der große Pan.“/ Und vieles mehr, mir wars, als ob er strebte,/ Das schwindende Vermögen zu gestalten,/ Mit überstarken Formeln festzuhalten,/ Sich selber zu beweisen, daß er lebte,/ Mit starkem Wort, indes die Stimme bebte. (Ebd.)

Pan wird in der Mythologie oft als Flötenspieler zum Gefolge des Dionysos gezählt, der in dieser Zeit dank Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* als Träger des Rauschhaften und des Ekstatischen seine Rückkehr in die Kunst gefunden hat. Dass der Meister im Sterben nach dem großen Pan ruft, weist darauf hin, dass er sich in einem dionysischen bzw. rauschhaften (es ist eben vom ‚Fieber‘ die Rede) und ekstatischen, ‚schwindenden‘ Zustand befindet, den er durch die Macht des Apollinischen (es ist u. a. von ‚überstarken Formeln‘ die Rede) bzw. durch seine Kunst ‚festzuhalten‘ versucht. Der Versuch des Meisters, während des Todes durch Kunst Leben zu erzeugen, lässt sich zum Ziel des Autors gleichstellen, durch Kunstwerke das Moment der dionysisch-panischen Vereinigung bzw. ein (Er-)leben hervorzurufen. Bezeichnend für die Wendung des Meisters ist, dass er in seinen letzten Stunden nur von den Frauen umgeben sein will, die bekanntlich (in Anlehnung an die dionysische Tradition der weiblichen Mänaden) den Prototyp der Masse und der Einheitserfahrung darstellen.⁵¹² Die Frauen kommen am Ende des Bruchstücks auf die Bühne und erzählen von den Gemälden, die der Meister von ihnen gemalt hat: Lavinia wird zur Göttin Venus, denn „diese war so schön, daß ihre Schönheit trunken machte“ (ebd., S. 258), Cassandra ist gemalt „wie sie verstohlen lachte,/ Von vielen Küssen feucht das offne Haar“ (ebd.) und wie ihr Fuß vom Rasen „kühl und weich“ (ebd.) geküsst wird. Lavinia ist Objekt einer Spiegelung: „Mich spiegelt still und wonnevoll der Teich“ (ebd.). Diese Bilder entsprechen der Wende des Meisters bezüglich des Lebens und der Kunst, weil sie alle Ausdruck seiner neuen Auffassung vom Leben sind: Die Schönheit in Gestalt der Venus hat nicht, wie im Fall Narziss‘ oder wie im Fall des Ästhetizismus, einen optischen Reiz und verführt zum Anstarren, sondern erzeugt eine dem dionysischen Rausch ähnliche Trunkenheit. Das Lachen gilt auch als Ausdruck von Lebendigkeit, die aus der Natur (‚von außen‘) kommt, weil der Fuß Cassandras vom Rasen geküsst wird und ihr Haar offen und feucht ist. Ihr verstohlenes Lachen ist meiner Meinung nach ein Hinweis darauf, dass sie die sie fröhlich machende Wirkung des Außen durch ihren Blick, Ausdruck für Wachheit, nicht stören will. Dass Tizian ein Bild mit einer Spiegelung im Teich malt, ist eine Anspielung auf den Narziss-Mythos in der bereits erklärten Variante Hofmannsthals: Man spiegelt sich in

⁵¹² Urmann beschreibt das Dionysische als eine Identität, „in der alle Grenzen aufhebende Auflösung im Ganzen“ (Urmann, S. 157) gesucht wird und verortet im dionysischen Rausch auch ein Paradox, genauer: „die paradoxe Einheit der Momente Identität und Differenz“ (ebd., S. 182) Hofmannsthals Tragisches beschreibt Urmann folgendermaßen: „Das Tragische bei Hofmannsthal erweist sich angesichts der Struktur der lyrischen Dramen mithin wie für Nietzsche als vom Aufeinanderstoßen zweier diametral verschiedener Modelle von Identität bedingt: Der Einheit, die auf die Ausprägung einer von ihrer Umwelt klar abgegrenzten, autonomen Individualität setzt, steht das rauschhafte Aufgehen im ‚Puls des stummen Lebens‘ gegenüber, die Selbsterstreuung in einem vor- und unbewussten Fühlen des Weltganzen, ‚gedankenlos im Werden und Vergehen‘.“ (Urmann, S. 532) Meine Definition vom Paradox in Hofmannsthals Schaffen differenziert sich insofern von derjenigen Urmanns, weil er das Paradox von Abgrenzung und Auflösung nicht am Beispiel von Künstlern und Masse feststellt und somit nicht auf das wechselseitige Sich-Bedingen dieser scheinbar so gegensätzlichen Instanzen kommt.

der Natur bzw. man erlebt die panische Einheit in ihr; dabei verliebt man sich ins Leben. Anders als die Schüler, die sich in der Kunst des Meisters spiegeln und das Leben (v-)erkennen, muss das Leben nicht im Kunstwerk, sondern in der Natur und in den Menschen erkannt werden. Diese Spiegelung in Bezug auf Pan, die den roten Faden des Stücks darstellt, ist in Lisas Bild dargestellt:

Ich halte eine Puppe in den Händen,/ Die ganz verhüllt ist und verschleiert ganz,/ Und sehe
sie mit Scheu verlangend an:/ Denn diese Puppe ist der große Pan,/ Ein Gott,/ Der das
Geheimnis ist von allem Leben./ Den halt ich in den Armen wie ein Kind./ Doch ringsum
fühl ich rätselhaftes Weben./ Und mich verwirrt der laue Abendwind. (Ebd.)

Hier kehrt das Bild des Lebens als Pan bzw. als dionysischer Zustand wieder: Dieser wird seinem geheimnisvollen Wesen entsprechend im Gewande einer verschleierte Puppe dargestellt,⁵¹³ die wiederum Lisa im Arm hält. Ihr scheues Verlangen ist ein Hinweis auf den Wunsch nach der Enthüllung Pans. Wie wir aber aus dem Drama *Gestern* herauslesen konnten, kommt die Lebenseinheit oder die Auflösung des Ichs zum Ganzen unerwartet von außen. Gerade das ist im Bild thematisiert, weil Lisa ringsum um ihren Körper und auch außerhalb von ihr ein ‚rätselhaftes Weben‘ fühlt. Das Weben – wie wir im Gedicht *Erlebnis* gesehen haben – steht für das Ineinander-Übergehen von verschiedenen Teilen, die dann zu einem Ganzen werden, also zur Erfahrung der Ureinheit, die Pan darstellt und nach der der Künstler sucht. Auf den Grund, warum Lisa die Auserwählte für die Schilderung des Lebens als dionysisch-panische Ureinheit ist, wird vom Autor in der Beschreibung der äußerlichen Erscheinung der Frauen angespielt (vgl. ebd., S. 256 f.). Hier steht interessanterweise, dass „[i]rgend etwas an ihr [sc. Lisa] ans knabenhafte [erinnert], wie irgend etwas an Gianino ans Mädchenhafte erinnert.“ (Ebd., S. 257). Die Nähe Lisas zu Gianino und die Schwierigkeit, das Mädchenhafte und das Knabenhafte in beiden zu trennen ist ein wichtiger Hinweis, weil sie beide eine Erfahrung der Einheit bzw. die Weiterverbreitung dieser neuen Wende in Bezug auf Kunst und Leben verkörpern und als Spiegelungen zueinander stehen.

Gianino berichtet am Anfang des Dramas von einer plötzlichen und unerwarteten, dionysisch-panischen Erfahrung, die er nachts in Form eines „halbe[n] Traum[es]“ (ebd., S. 253) gemacht habe, aus der „schwere Harmonien [erwachen]“ (ebd., S. 251). In dieser Beschreibung wird der „Duft des Gartens um die Stirn“ (ebd., S. 252) in der Nacht „wie das Vorüberschweifen/ Von einem weichen, wogenden Gewand/ Und die Berührung einer warmen Hand.“ (Ebd.) beschrieben, die sich in seiner Vision mit Schwänen, mit dem Duft von Frauenhaaren und Aloe

⁵¹³ Szondi behauptet zu Unrecht, dass mit der verschleierte Puppe der sterbende Maler Tizian gemeint sei, weil er auch „von Vorhängen verhüllt“ (Szondi, S. 223) den Zuschauern unsichtbar ist und genauso wie Pan, „Gott des Lebens“ (ebd.), Leben schafft (vgl. ebd.). Die Äußerung, dass er durch Gemälde Leben schaffe, wird dem Leser bzw. Zuschauer über die Gespräche der Tizianschüler zuteil, die dem zu überwindenden Ästhetizismus entsprechend keine Distanz zwischen Kunst und Leben sehen.

sowie mit badenden Najaden vermischten (vgl. ebd.). Diese Vision des Ur-Einen wird wie im Fall des Gedichts *Erlebnis* durch Synästhesien wiedergegeben, wie z.B. „rosenrote Tönen wie von Geigen,/ Gewoben aus der Sehnsucht und dem Schweigen“ (ebd.). Die Musik, welche als Ausdruck für die Vereinigung verschiedener Instrumente mit diversen Tönen zu einem harmonischen Ganzen gilt, webt die Sehnsucht und das Schweigen in ein synästhetisches, panisches Ganzes bzw. in wortberaubendes (Er-)Leben:

Und was da war, ist mir in eins verfloren:/ In eine überstarke, schwere Pracht,/ Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht. (Ebd.)⁵¹⁴

Nicht nur der Neid Antonios auf das Erlebnis Gianinos, der „solche Dinge in das Dunkel *webt*“ (ebd.; Hervorhebung von mir), macht das Besondere an seiner Vision aus, sondern auch, dass er sich dank dieser vom Garten weg der Stadt annähert:

Da aber hab ich plötzlich viel gefühlt: / Ich ahnt in ihrem steinern stillen Schweigen,/ Vom blauen Strom der Nacht emporgespült,/ Des roten Bluts bacchantisch wilden Reigen,/ Um ihre Dächer sah ich Phosphor glimmen,/ Den Widerschein geheimer Dinge schwimmen./ Und schwindelnd überkams mich auf einmal:/ Wohl schlief die Stadt: es wacht der Rausch, die Qual,/ der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht./ Das Leben, das lebendige, allmächt'ge – Man kann es haben und doch sein vergessen! ... (Ebd., S. 253)

Gianino befindet sich zusammen mit den anderen Schülern in einem Garten, der den Ort der Verkünstelung der Natur darstellt und für die Abgrenzung der Ästheteten steht. Vom Garten wird gleich im Anschluss an Gianinos Vision gesagt, dass der Meister ihn habe bauen lassen, weil „man das Außen ahnen mehr als schauen“ (ebd., S. 254) soll. Gianino läuft hingegen bis zum Rand des Gartens, um die Stadt zu sehen. Da er im Traum noch trunken von seiner Vision ist, fungiert die Stadt nicht als Ort des Anderen oder der „Häßlichkeit“ und der „Gemeinheit“ (ebd., S. 253) – wie Desiderio sagt – sondern als Spiegelung des Lebens bzw. des Rausches, den er

⁵¹⁴ Ernst Osterkamp beschreibt in seinem bereits zitierten Beitrag u. a. die Rolle des Schweigens im Drama *Der Tod des Tizian*. Das Schweigen – so Osterkamp – dient hier zur Vorbereitung auf das Aufkommen des Todes und antizipiert ihn auch in gewisser Weise (vgl. Osterkamp, in *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, S. 123). Bezüglich Gianinos Vision schreibt Osterkamp, dass hier das Schweigen die Epiphanie des Lebens spürbar macht, die die Schüler bis jetzt noch nie erlebt hatten (vgl. ebd., S. 123 f.). Osterkamp vergleicht außerdem die im Tod entstandene Lebenserhöhung Tizians mit dem gleichzeitig geschehenen Erwachen Gianinos aus dem Lebenstraum, dank dessen erstem Wort ‚Tod‘ er seine dionysisch-panische Vision (er-)lebt (vgl. ebd., S. 125). Interessant an dieser Beobachtung finde ich Osterkamps Äußerung bezüglich der Kunst Tizians, der zufolge er das Leben bzw. Pan als verschleierte Puppe gerade als Geheimnis male; daraus sei nach dem Verfasser die Poetik Hofmannsthals zu lesen, mit der er „die stumme Sprache des Lebens in seinem Text zum Sprechen [bringt]“ und „dem Leben doch zugleich dadurch sein Geheimnis [bewahrt], daß er es sich nur im Schweigen mitteilen läßt.“ (Ebd.) Diese Beobachtung lässt sich mit meiner These bezüglich D'Annunzio vergleichen, die anhand des Gedichts *La sera fiesolana* aus dem Lyrikband *Alcyone* im Kapitel 3.2.4 dieser Arbeit geäußert worden ist. D'Annunzio, der eher für seine exzessive und redundante Rhetorik bekannt ist, scheint sich hier jedoch ähnlich wie Hofmannsthal auf eine Poetologie des Schweigens zu beziehen, die im Gedichtband *Alcyone* tatsächlich häufig wiederkehrt (dieser ist gerade für den Panismus des Autors, also für einen Moment der in der Auflösung des Ichs in der Natur erreichten Lebenserhöhung, sehr bekannt geworden). Im *La sera fiesolana* scheint mir noch offensichtlicher, dass der Dichter das Geheimnis der Hügel nicht enthüllt, obwohl er es entziffern kann, weil gerade dies und ihr Schweigen sie für den Dichter schöner und begehrenswerter macht.

(er-)lebt hat. Das Rauschhafte und Dionysische dieser Vision lässt sich nochmals in der Beschreibung des Bluts der wilden Reigen der Bacchanten verorten. Die Enthüllung des Geheimnisses des (Er-) Lebens als Ur-Einheit kann nur plötzlich und spontan von außen kommen, kann also nicht erzwungen werden; jedoch muss man die Wege des Lebens in die Natur und in die Stadt gehen, um vom Panischen umhüllt zu werden und diese Erfahrung der Einheit dann in der Kunst wiedergeben zu können.⁵¹⁵

Die Abgrenzung der Künstler von der Stadt, weil sie „von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen/ Und ihre Welt mit unsren Worten nennen ...“ (ebd.) gefüllt und auf dem Bedürfnis nach Absonderung und Unterscheidung fundiert ist, liegt einer gegenteiligen Haltung, nämlich der der Einheitserfahrung, zugrunde. Gianinos Erlebnis ist die Widerspiegelung der Erfahrung des sterbenden Meisters, welches dieser wiederum in seinen letzten Gemälden symbolhaft widergespiegelt hat: In der Stunde des Sterbens hat der Meister das (Er-)Leben gelernt. Um diese Erfahrung auch nach dem Tod weiterhin bewahren zu können, wünscht er sich, „im bläulich bebenden schwarzgrünen Hain/Am weißen Strand“ begraben zu werden:

Wo dichtverschlungen viele Pflanzen stehen,/ Gedankenlos im Werden und Vergehen,/ Und alle Dinge ihrer selbst vergessen,/ Und wo am Meere, das sich träumend regt,/ Der leise Puls des stummen Lebens schlägt. (Ebd., S. 258)

Der Wunsch des sterbenden Meisters ist eins zu eins in D'Annunzios Gedicht *Meriggio* aus der Sammlung *Alcyone* wiederzuerkennen, in dem die panische Stunde des lyrischen Ichs bzw. sein Eins-Werden mit der Natur am Ufer verdichtet wird. Die Ausdehnung des Ichs in die Natur kann mit der *Dichte* der Erfahrung der Masse verglichen werden, weil das Meer, der Wald und allgemein die Natur als spukendes Phantasma der Masse beschrieben worden sind, die das Ich *Dicht-er* macht. Auch wenn der Vergleich auf der semantischen Ebene des Wortes hier nicht anwendbar ist, kann man die Bedeutung dieser Erfahrung allgemein auf das Wesen des Künstlers erweitern. Tizian möchte seinen Leichnam vom dichten Wald verschlingen lassen und hierdurch seine Individualität verlieren, damit sein Leib zusammen mit dem Meer Teil der pochenenden, stummen Natur werden kann, die wiederum Ausdruck des lebendigen Pans ist.⁵¹⁶ Diese Erfahrung von Einheit und Dichte entspricht einer sublimierten Form der Massenerfahrung, die

⁵¹⁵ Auch Szondi krönt den Monolog Gianinos als Erfahrung der panischen Ureinheit, die direkt mit dem Gemälde des sterbenden Meisters verbunden ist, in dem er den verschleierte Pan darstellt (vgl. Szondi, S. 246). Diesbezüglich redet Szondi von der „Paradoxie“ (ebd.) von Hofmannsthals Erlebnisweise, die er – anders als ich – folgendermaßen erklärt und als typisch für den hier zu untersuchenden Autor und nicht als der Dekadenz intrinsisch beschreibt: „Es gehört zu Hofmannsthals innersten Überzeugungen, daß das Sein – das er in den Neunzigerjahren noch das Leben nennt – seinem Gegensatz, der Scheinwelt, immanent ist, deren verborgenes Kraftzentrum bildet: daß es nicht darum geht, die Scheinwelt hinter sich zu lassen, um zum Eigentlichen vorzustoßen, sondern den Schein als Scheinen des Seins zu erkennen. [...] das Verborgene-und-Verhülltsein ist vielmehr selber die Existenzweise der Wahrheit.“ (Ebd., S. 246 f.)

⁵¹⁶ Vgl. dazu, Corinna Jäger-Trees, S. 155. Wie wir bei Urmann schon gelesen haben, weist die Figur des Pan gerade darauf hin, dass im Leib die Möglichkeit einer erotischen Verbundenheit zum All anwesend ist (vgl. Urmann, S. 41 f.).

ihren Ursprung in den dionysischen Reigen der Bacchanten hat. Der Masse überlegen ist derjenige, der keine Angst vor der Vereinigung hat und aus dieser formlosen Vermischung Form schafft: die Kunst.

Die Absonderung der Künstler voneinander und von der Masse geschieht nicht durch die Abgrenzung, sondern durch das Schaffen: Wir haben im Stück *Gestern* gesehen, dass das Volk und die Künstler dasselbe begehren – die Lebenseinheit, die im Außen entsteht und alle in ein Ganzes ‚verwebt‘. Wer aus diesem Gewebe Form bzw. Kunst schafft, gibt den Suchenden ein Abbild dieser Einheit, die nicht als das Leben (wie im Fall der Schüler bezüglich der Werke des Meisters) rezipiert werden muss, sondern als Spiegelung der Sehnsucht nach (Er-)Leben wirken soll. Die Suchenden, also diejenigen, die sich in diesem Bild erkennen, können so den in Einsamkeit verstrickten Dichter näherbringen und die Distanz zwischen Leben und Kunst verkleinern.

Der Tor und der Tod

Das Thema des 1893 erschienenen Dramas *Der Tor und der Tod*, das im Satz des Haupthelden Claudio, „[d]a tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!“ (HvH, *Der Tor und der Tod*, in GD I, S. 297), zugespitzt wird, lässt sich direkt an das Drama *Der Tod des Tizian* anknüpfen, weil auch hier der Held beim Sterben das einzige dionysisch-panische Moment der Lebenserhöhung in seinem Leben (er-)lebt. Wie man in *Ad me ipsum* liest, thematisiert Hofmannsthal u. a. in diesem Drama die „Gefahr der Isoliertheit, des selbstischen Erstarrens, der Überhebung“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 624), die es ihm zufolge zu überwinden gilt. So eröffnet sich das einaktige Drama mit dem Haupthelden Claudio, der „allein“ (HvH, *Der Tor und der Tod*, in GD I, S. 281) in seiner „Rumpelkammer voller totem Tand“ (ebd., S. 283)⁵¹⁷ am Fenster sitzt und in den Abend hinausstarrt. Claudios Versuch, sich das Außen innerlich anzueignen, zielt nicht auf ein mystisches oder synekdochisches, panisches (Er-)Leben ab, sondern bleibt in seinem Inneren verankert bzw. „im Innern stummgeboren“ (ebd., S. 283), „in jedem Ganzen rätselhaft gehemmt“ (ebd., S. 289). Claudio ist insofern mit Andrea Sperelli aus *Il Piacere* vergleichbar, weil sein Zimmer, in welchem die Dinge ausgestellt sind, das Heiligtum seiner

⁵¹⁷ Claudia Bamberg widmet dem hier zu analysierenden Drama in ihrer sehr gelungenen Arbeit, *Hofmannsthal: der Dichter und die Dinge*, Universitätsverlag Winter Heidelberg, Memmingen: 2011, ein Unterkapitel (2.2. „Die Kunstkammer als ‚Rumpelkammer‘: *Der Tod und der Tod*“, S. 216-231). Laut Bamberg eröffnet sich durch den Unterschied im Bezug zu den Dingen der Schnitt zwischen dem Ästhetem Claudio und dem Autor Hofmannsthal: Während ersterer unfähig ist, zu den Dingen eine innere Beziehung herstellen zu können und er sich deswegen isoliert hat, geht Hofmannsthal darüber hinaus, weil die Dinge in seinem Schaffen keine strikte Trennung von Innen und Außen aufweisen. Er ist dazu fähig, eine Beziehung zu den Dingen herzustellen (vgl. ebd., S. 229), die Bamberg paradigmatisch an der Rede Hofmannsthals *Der Dichter und diese Zeit* zeigt, in der sich der Dichter als Bruder aller Dinge vorstellt (vgl. ebd., S. 13-25 und 55-80).

Idolatrie geworden ist bzw. Ausdruck seiner Innerlichkeit, die keinen Weg nach außen zu eröffnen vermochte.⁵¹⁸

Claudios Zugehörigkeit zum „Menschenleben“ (ebd., S. 282) wird von ihm selbst angesprochen. Auch in diesem Fall ist seine Isoliertheit am Fenster nicht als Standpunkt seines Lebens zu lesen, sondern als (Re-)Aktion, die zum (Re-)Aktivismus wird, weil darauf seine Unfähigkeit fußt, sich im Menschenleben zu „verweben“ (ebd., S. 283) bzw. Teil davon zu werden. Im ersten Kapitel meiner Untersuchung habe ich Bourgets Verständnis der Idolatrie als Drang des Menschen, „[...]de sentir comme aux tempes où il croyait.“⁵¹⁹, als dem 20. Jahrhundert intrinsisch erklärt. Außerdem habe ich die Säkularisierung bezüglich des Verhältnisses zwischen Einzelnen und Dingen als einen fetischistischen Drang im Sinne Binets erläutert, mit welchem mit dem Wunsch nach Erhöhung Gefühle auf ein drittes, isoliertes Objekt projiziert werden. Damit verbindet sich die Hoffnung, sich einem künstlichen, eingebildeten Ganzen zugehörig zu fühlen. Claudio ersetzt auf eine ähnliche Art und Weise das Gewebe des Lebens mit dem der Dinge, weil er ihnen eine Art Lebendigkeit zuschreibt. Kann der Einzelne nicht in das Gewebe des Lebens ineinander übergehen bzw. sich harmonisch im Ganzen verflechten lassen und daraus eine Form schaffen, die dies (Er-)Leben erneut hervorruft, grenzt er sich vom Gewebe ab und versucht, die Formen zu isolieren, die ihm lebendig erschienen waren:

Ihr Kröten, Engel, Greife, Faunen,/ Phantastische Vögel, goldnes Fruchteschlingel,/ Be-
rauschende und ängstigende Dinge,/ Ihr wart doch all einmal gefühlt,/ Gezeugt von zucken-
den, lebendigen Launen,/ Vom großen Meer emporgespült,/ Und wie den Fisch das Netz,
hat euch die Form gefangen!/ Umsonst bin ich, umsonst euch nachgegangen,/ Von eurem
Reize allzusehr gebunden:/ Und wie ich eurer eigensinnigen Seelen/ Jedwe, wie die Mas-
ken, durchempfunden,/ War mir verschleiert Leben, Herz und Welt [...]. (Ebd., S. 284)

Der Versuch Claudios, die Dinge in Reliquien zu verwandeln und sie götzendienerisch zu verehren, bringt das mittlerweile bekannte Problem mit sich, dass man (statt Teil des lebendigen Gewebes zu werden, aus dem sie entstanden sind) in ihrem aus ihrer Form erstrahlenden Bann verfangen bleibt. Das ‚Verwebt-Werden‘ im Leben, dem Hofmannsthals zufolge das wahre (Er-)Leben zugrunde liegt, substituiert Claudio durch das Sammeln: Statt Dinge und Leben ineinander übergehen zu lassen, stellt er die Dinge *nebeneinander* und macht sie zu Ausstellungsstücken – mit der Hoffnung, dass das Anstarren der Form bzw. die Kontemplation ihn zum (Er-)Leben zurückführt, das ihnen die Form verliehen hatte. Die Form der Dinge hat eine ähnliche Funktion wie der Schleier des Pans im Gemälde des sterbenden Tizian: Die Enthüllung des Schleiers kann nur von außen kommen und nicht von innen erzwungen werden.

⁵¹⁸ Es ist unbestritten, dass Claudio durchaus als Exponent des Ästhetizismus gilt. Vgl. dazu den Beitrag von Peter Matussek, „Intertextueller Totentanz. Die Reanimation des Gedächtnisraums in Hofmannsthals Drama ‚Der Tor und der Tod‘“, in *Hofmannsthal Jahrbuch* 7, S. 199-231 und besonders S. 204.

⁵¹⁹ Bourget, S. 9.

Der Vorwurf des von außen in die Rumpelkammer hereingekommenen Todes an diejenigen, die mit ihrem innerlich treuen Geist dem „Chaos toter Sachen Beziehung ein[hauchen]“ (ebd., S. 290) und daraus ihren Garten machen (vgl. ebd.), ist an die ganze Generation der Ästheten und des 20. Jahrhunderts gerichtet, die sich „an Künstliches verloren“ (ebd., 284) haben. Diese sind genauso wie Claudio im Bann einer toten, aus „unendlich viel bedeuten[den]“ (ebd., S. 288) Formen gemachten Wahrnehmung gefangen geblieben, ohne diese Bedeutung in einen Bereich jenseits ihrer selbst ausgedehnt zu haben. Gerade dieser grundsätzliche Unterschied zwischen außen und innen ist gleich am Anfang des Dramas thematisiert, indem der Held den Anweisungen des Autors zufolge in der „*Abendsonne*“ (ebd., S. 281) – ein Hinweis für ein bevorstehendes Ende – *am Fenster* (ebd.), also gerade an der Schwelle zwischen Innen und Außen, sitzt. Die Landschaft empfindet Claudio als Spiegel seiner Stimmung; er projiziert seine Laune nach außen, statt das Außen auf ihn wirken zu lassen, um etwas Dionysisch-Panisches (er-)leben zu können und sich so ins Ganze verweben zu lassen. Es findet zwar eine Spiegelung zwischen Ich und Natur statt, weil Claudio darin sein verpasstes Leben erkennt, das aus seiner Sehnsucht nach dem nicht Erlebten besteht. Diese Sehnsucht bringt ihn jedoch nicht dazu, sich panisch ins Leben zu verweben, sondern hat lediglich zur Folge, dass er weiterhin aus dem Fenster starrt und klagt. Bemerkenswert ist, dass der Held in seinem anfänglichen Monolog, der als Selbstklage zu verstehen ist,⁵²⁰ seine Sehnsucht in die ihr zugrundeliegenden Verben spaltet: „Es scheint mein ganzes so versäumtes Leben [...] ewig sinnlos suchen, wirres Sehnen.“ (ebd., S. 282). Interessanterweise – trotz seiner Verankerung an der Schwelle des Lebens, in der er „voller Sehnsucht hinüber starr[t]“ (ebd.) – bringt ihn seine Sehnsucht gleichzeitig denen näher,

[d]ie dort auf weiten Halden einsam wohnen,/ Und denen Güter, mit der Hand gepflückt,/ Die gute Mattigkeit der Glieder lohnen./ Der wundervolle wilde Morgenwind,/ Der nackten Fußes läuft im Heidenduft,/ Der weckt sie auf; [...] In allen ihren Wünschen quillt Natur,/

⁵²⁰ Hermann Broch schreibt in seiner bekannten Studie, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main: 1974, dass es in *Der Tor und der Tod* um die Klage des Autors durch den Charakter Claudio „gegen die ästhetisierende Bürgerlichkeit“ (ebd., S. 81) geht, in dem Hofmannsthal gelebt hat. Alewyn nennt den Monolog Claudios „Beichte“ (Alewyn, S. 66) und sieht darin das klare moralische Urteil des Autors Hofmannsthal in Bezug auf die Epoche der Dekadenz und besonders des Ästhetizismus (vgl. ebd.), weil laut Alewyn zusammen mit Claudio der Gedanke der Kunst als „Priesterin und Mittlerin des Lebens“ (ebd., S. 67) stirbt und diese Haltung der Kunst gegenüber von Hofmannsthal als „Ursache der Lebensarmut“ (ebd.) beurteilt wird. Wenn Hofmannsthal sich einerseits „mit Claudio identifiziert, tut er es so, um sich damit von ihm zu distanzieren.“ (Ebd., S. 66) Somit werden Hofmannsthal und D'Annunzio erneut angenähert, weil der Italiener sich ebenfalls mit seinen Helden identifiziert hat, jedoch mit dem Ziel, sich von ihnen abzugrenzen oder sich über sie zu erheben. Ich teile in gewisser Weise Alewyns These, jedoch mit dem Unterschied, dass meiner Meinung nach nicht die Kunst hier die wichtigste Rolle spielt, sondern die gekünstelte Haltung des Einzelnen am Beispiel des Sammlers dem Leben gegenüber, welcher die Dinge zu Ausstellungsstücken macht. Diese Haltung stellt zwar einen der Aspekte des Ästhetizismus – jedoch eben nicht den einzigen – dar. Zurecht hebt jedoch Alewyn hervor, dass hinter der Beichte oder der Klage Claudios das Urteil des Autors zu lesen sei, weil das nicht gelebte Leben des Protagonisten nicht nur als Leid, sondern eben als Schuld dargestellt ist. Somit bringt er den von der Hofmannsthal-Forschung entlehnten Begriff der Sittlichkeit zur Sprache (vgl. ebd., S. 71).

Im Wechselspiel der frisch und müden Kräfte/ Wird ihnen jedes warmen Glückes Spur.
[...] So seh ich Sinn und Segen fern gebreitet/ Und starre voller Sehnsucht stets hinüber,/
Doch wie mein Blick dem Nahen näher gleitet,/ Wird alles öd, verletzender und trüber;
[...]. (Ebd., S. 281 f.)⁵²¹

Auch D'Annunzios lebensunfähige Charaktere wie Tullio aus *L'Innocente* und Giorgio aus *Trionfo della Morte* sehen im unmittelbaren Kontakt zur Natur ein Versprechen auf Glück, das die Leute auf dem Land trotz ihrer schweren, körperlichen Arbeit erreicht zu scheinen haben, da sie in Harmonie zur Natur leben und ähnlich wie der Künstler mit der Natur verwoben sind.⁵²² Der Abgegrenzte Claudio aus *Der Tor und der Tod* versucht jedoch nicht, seine Suche in ein Gehen dieser Lebenswege zu verwandeln, sondern beklagt sich weiter über sein totes Leben, in dem er „freilich scheinbar drin gestanden“ (ebd., S. 282) war, jedoch sich „niemals daran verloren“ (ebd., S. 283) habe. Die Nähe seines Lebens zum Tod ist bereits im Titel des Dramas *Der Tor und der Tod* angekündigt. ‚Tor‘ und ‚Tod‘ unterscheiden sich nur in einem Buchstaben voneinander und werden von der Konjunktion ‚und‘ einander zudem angenähert: Tor und Tod spiegeln sich wechselseitig. Diese Ähnlichkeit wird im Laufe des Dramas klarer. Claudio hat ein totes Leben geführt und benennt dementsprechend den Tod als sein Leben. Nicht nur seine Unfähigkeit, sich ins Leben hinein zu „verweben“ (ebd., S. 283), sondern auch seine Rumpelkammer „voller totem Tand“ (ebd.) und seine Innerlichkeit sowie das Innere seines Hauses weisen auf den Tod hin. Sein Blick von innen nach außen an der Schwelle macht Claudio zu einer liminalen Figur zwischen Präexistenz und Existenz, bzw. zwischen Leben und Tod, weil seine tote Lebendigkeit bald zu einem lebendigen Tod wird.⁵²³

⁵²¹ Ich möchte den Leser erneut auf die bezüglich des Dramas *Gestern* zitierte Eintragung aus dem Tagebuch Hofmannsthals verweisen, aus der wir herausgelesen haben, dass *Gestern* und *Der Tor und der Tod* viel mit dem Finden eines Verhältnisses zu anderen Menschen zu tun haben (vgl. HvH, *Sämtliche Werke III. Dramen I*, S. 323). Interessanterweise sind hier die Anderen nur *in absentia*, also durch Claudios Monolog anwesend und sie werden nur mit dem Eintritt des Todes als panisches Moment (im doppelten Wortsinn, also im Sinne von Panik und im Sinne von Panismus gemeint) Zugang in Claudios Rumpelkammer haben. Katharina Meiser definiert die Sehnsucht Claudios in Anlehnung an Rolf Peter Sieferles Begriff einer „normintegrierten Gesellschaft“, die „von einem Zentrum dominiert ist“ (Sieferle, *Fortschrittsfeinde? Opposition gegen Technik und Industrie von der Romantik*, in Meiser, S. 40) als Sehnsucht nach „Lebensformen einer normintegrierten Gesellschaft, in der das von Naturalwirtschaft lebende, in festen, voraussetzungslos gegebenen solidarischen Gemeinschaften aufgehobene Individuum unhinterfragte Inklusion erfährt [...]“ (Meiser, ebd.)

⁵²² An dieser Stelle möchte ich einen kleinen Denkanstoß anbringen. Bezüglich der Begegnung in der Kirche der Madonna di Casalbordino mit der Masse von Giorgio und Ippolita, Protagonisten des Romans *Trionfo della Morte* von D'Annunzio, habe ich Ricciardis Erwägungen zitiert, der darin eine politische Kritik des Autors gegenüber der städtischen Masse sieht. Gleichzeitig liest Ricciardi in den Darstellungen der fröhlichen und singenden Landarbeiter eine utopische und rassistische Idee des Autors, weil es um ein unbeflecktes Modell geht, das weder in der Gesellschaft noch in der Geschichte zu finden sei (vgl. Ricciardi, S. 83 und Kapitel 3.2.4 dieser Arbeit). Hofmannsthal stellt hier einen ähnlichen Fall dar, jedoch finde ich es auffällig, dass nirgendwo in der Sekundärliteratur zu Hofmannsthal von Rassismus die Rede ist. Hiermit plädiere ich nicht für eine Lektüre Hofmannsthals in diesem Sinne, sondern ich möchte lediglich erneut hervorheben, dass die D'Annunzio-Forschung im Unterschied zur Hofmannsthal-Forschung sehr von der behaupteten Nähe des Autors zum Faschismus beeinflusst wurde.

⁵²³ Der Eintritt des Todes in die Rumpelkammer stellt das stärkste panische Moment dar, weil in diesem Moment Panik im Sinne von Angst vonseiten des Helden beim Erblicken des Todes und Panismus im Sinne eines Moments der Auflösung und Lebenserhöhung, die Claudio dank dem Tode (er-)leben darf, vereint sind.

Ambivalenter Sinn der ‚Verschuldung‘: Halb verlorener Zustand der Praeexistenz [...] Ambivalenter Zustand zwischen Prae-existenz und Verschuldung. Die Bedeutung des Namens Claudio für den „Toren“ (vom claudere) (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 600)

Claudio befindet sich sowohl körperlich als auch psychisch an einer Schwelle zwischen innen (Präexistenz) und außen (Existenz), und obwohl er „nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt“ (HvH, *Der Tor und der Tod*, in GD I, S. 284) sein Leben versäumt hat, statt sich auf das Leben einzulassen, bleibt er in der Verschuldung, und zwar an der Schwelle, verankert. Sehr aufschlussreich für das Verständnis des Hauptcharakters dieses Dramas und für seine Rolle im Gesamtwerk Hofmannsthals finde ich den Hinweis des Autors zur Herkunft seines Namens vom lateinischen Verb *claudere*. Dieses Verb lässt sich mit ‚abschließen‘ bzw. ‚absperren‘ sowie ‚beenden‘ und ‚in Erfüllung bringen‘ übersetzen.⁵²⁴ Die Herleitung des Namens spielt auf die Doppeldeutigkeit des ‚Tor‘ im Titel an. Das Wort kann sowohl als der Tor bzw. der Wahnsinnige als auch als der Durchgang bzw. (das) Tor und die Schwelle gelesen werden, die einerseits die Generation der Ästheten und der Präexistenz abschließt und gleichzeitig den Eintritt des Todes als Moment der Erfüllung ermöglicht, damit für diejenigen nach ihm die Pforte oder das Tor zum (Er-)Leben bzw. zur Existenz offen bleibt.⁵²⁵ Claudio verkörpert einen Durchgang, den er selbst nicht durchschreitet. Obwohl seine aus Dingen und Schatten bestehende, artifizielle Welt ihn deutlich auf den leeren Schein bzw. auf die Vereitelung seiner Existenz hinweist, muss der Tod in lebendigem Gewand hereinkommen, um ihm paradoxerweise beizubringen, „[d]as Leben, eh du endest, einmal [zu] ehren“ (ebd., S. 291).

Mit dem Eintritt des Todes in die Rumpelkammer wird die Bühne zu einer theatralischen Abbildung der Eitelkeit: In meiner Analyse des Romans *Il Piacere* wurde die Lebenserfahrung des Ästheten und Abenteurers Andrea als Erfahrung der Eitelkeit beschrieben, für die die Uhr mit dem Schädel und der Inschrift ‚*ruit hora*‘ das Symbol darstellten, das den Helden zum Duell und damit zu einer Todeserfahrung geführt hat. Von dieser Uhr schreibt D'Annunzio, dass sie einen Lebensanschein hat, der ihr vom Ticken der Nadeln verliehen wird. Gerade dieses Ticken erinnert an das *memento mori*, von dem die Inschrift der Uhr eine Variation darstellt. Claudios Fall unterscheidet sich zwar in einigen Punkten vom gerade beschriebenen, ist aber dennoch

⁵²⁴ Vgl. Dictionnaire etymologique de la langue latine, S. 224.

⁵²⁵ Diesbezüglich möchte ich den Leser auf die für diese Arbeit aufschlussreiche Erklärung der Präexistenz verweisen, die in der Studie von Walter Jens, Hofmannsthal und die Griechen, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1955, S. 17 f., zu finden ist. Claudio stellt gerade den Übergang von der Präexistenz in die Existenz dar. Meiser weist darauf hin, dass in diesem Drama keine Heilung für Claudios Problem angeboten wird, weil der Autor die Frage nicht beantwortet, was für Möglichkeiten dem Ästheten bleiben, um sich als Individuum konstituieren zu können (vgl. Meiser, S. 45). Ich glaube hingegen – in Anlehnung an die These, dass Claudio einen Übergang darstellt –, dass die Antwort auf die Frage ähnlich wie das Motto D'Annunzios (‚Erneuerung oder Tod‘) gerade den Tod des Ästhetizismus und des Historismus ist, um den Übergang von der Präexistenz in die Existenz überhaupt zu ermöglichen. Dieser Übergang ist ein panisches Moment. D.h. jedoch nicht, dass mit der Abgrenzung des Autors vom Ästhetizismus und Historismus auch die Abgrenzung von der Dekadenz allgemein gemeint ist. Ästhetizismus und Historismus gehören zwar zur Dekadenz, aber sie schöpfen nicht ihre Möglichkeiten aus.

mit ihm vergleichbar: Sein von ihm geführtes, totes Leben innerhalb eines leeren Scheins lässt sich hingegen als *memento vivi* beschreiben, das auch eine Vereitelung des Lebens darstellt. Claudio hat das Leben solange weit weg geschoben und sich stattdessen mit toten Dingen umgeben, dass ihm im Moment des Sterbens nur der Tod das Leben zeigen kann, das er durch sein Warten, Suchen und Sehnen beendet und vereitelt hat.

Wie wir mittlerweile oft gesehen haben, ist laut Hofmannsthal der Weg ins (Er-)Leben, das sich als dionysisch-panisches Moment erklären lässt, der Todeserfahrung ähnlich. Die Äußerung des Todes, wonach dieser „kein Gerippe“ (ebd., S. 288) sei, sondern „aus des Dionysos, der Venus Sippe“ (ebd.) käme sowie sein Erscheinen „in der Tür“ (ebd.) weisen symbolisch auf den Weg hin, den Claudio versäumt hat, auf das ihm verschlossene Tor zum dionysisch-panischen Verweben ins Leben. Was ihm bleibt ist lediglich die Panik: „Ich fürchte mich. Geh weg! Ich kann nicht schrein.“ (ebd.)

Die falsche Lebenshaltung Claudios (*memento vivi*) kann mit dem Ende des Lebens bzw. mit dem Aufkommen des Todes zur Lehre werden, wenn der Tod ihm noch Zeit für das *memento mori* gibt, das in der Rumpelkammer inszeniert wird: Der Tod, also *mors*, steht „im Vordergrund rechts“ (ebd., S. 291), der dem Tod gewidmete *morituris* „an der Wand links“ (ebd.). Er lässt seine Versäumnisse, die jetzt nur Erinnerungen, also *memoratus*, sein können, kurz wiederaufleben, damit die den Tod ausstrahlende Rumpelkammer beispielhaft zu einer „Lebensbühne“ (ebd., S. 296), zu einem „*theatrum mundi*“⁵²⁶, wird und Claudio die Lehre des Todes bzw. die Inszenierung des *memento mori* als Leben erkennen kann.⁵²⁷

⁵²⁶ Bamberg, S. 229. An dieser Stelle möchte ich erneut Streims Arbeit zitieren, der am Schluss seiner Lektüre des Dramas auch die Rolle des Zuschauers anspricht: „Spielte Claudio zunächst den Zuschauer eines Spiels im Spiel, so fällt dieses Spiel jetzt mit der ersten Fiktionsebene zusammen. Die Rolle des belehrten Zuschauers geht so auf das Publikum über. Das Stück endet mit einem lebenden Bild, dessen Bedeutung (Claudio hat sich dem Lebensreigen integriert!) der Zuschauer aufgrund des vorangegangenen Geschehens unmittelbar versteht.“ (Streim, S. 184 f.)

⁵²⁷ Wie Alewyn schreibt: „Die Ars Moriendi ist keine andere als die Ars Vivendi.“ (Alewyn, S. 72) Ähnlich zu lesen ist auch *Das Märchen der 672. Nacht* v. a. bezüglich der Lebenshaltung des Protagonisten und seines Todes, jedoch mit dem Unterschied, dass nicht der Tod ihn in seinem Haus überrascht, sondern dass seine Füße ihn dahin tragen, wo er sterben soll (vgl. HvH, *Das Märchen der 672. Nacht*, in EGBR, S. 46). Der schöne, in einem Haus voller ihm bedeutungsvollem Schmuck lebende Kaufmannssohn verirrt sich in die Stadt und wird aufgrund des Tritts eines hässlichen Pferdes sterben: „Er starrte in sein Leben zurück und verleugnete alles, was ihm lieb gewesen war. Er hasste seinen Tod so sehr, dass er sein Leben hasste, weil es ihn dahin geführt hatte.“ (Ebd., S. 62 f.) Und paradoxerweise erinnert die Beschreibung seiner Züge nach dem Tode, die das Märchen kommentarlos abschließt, das von ihm als hässlich empfundene Pferd, das ihn „mit eine[m] böshaften Ausdruck durch zurückgelegte Ohren und hinaufgezogenen Oberlippen, welche die oberen Eckzähne bloßlegten“ (ebd., S. 60) getötet hat: „Er starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.“ (Ebd., S. 63) Wie man in Alewyns Studie liest, ist das oben zitierte Märchen nach Hofmannsthals Wehrdienst geschrieben worden, und gerade diese Erfahrung bringt – so Alewyn – Hofmannsthal dazu, dem Schein des schönen Lebens ein Ende zu geben (vgl. Alewyn, S. 177). Interessant finde ich, dass auch der Wehrdienst – wie wir in der Widmung des Romans *Giovanni Episcopo* gelesen haben, und welcher durchaus als eine gezähmte Massenerfahrung zu fassen ist – D'Annunzio dazu bringt, seinen Stil zu ändern und sich zu erneuern. Aufgrund der Ökonomie meiner Arbeit habe ich auf eine Analyse des Märchens verzichtet, und mich hingegen auf die Feier des (Er-)Lebens durch den Tod, eine der Masse ähnlichen

3.3.2 Das Paradox der „Intro-Version als Weg in die Existenz“. *Das Bergwerk zu Falun*: „Als kröch ich in den Mutterleib zurück“

Das Zitat aus *Ad me ipsum* „Die Intro-Version als Weg in die Existenz“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 601) ist das namengebende Hauptthema dieses Unterkapitels und stellt sowohl wörtlich als auch metaphorisch ein Paradox dar: Mit der besonderen Schreibweise dieses Begriffs betont Hofmannsthal eine Bewegung des Ichs nach innen. Jedoch verrät der Bindestrich, der in diesem Fall nicht nur zwei normalerweise getrennte Termini zu einem Kompositum verbindet, sondern auch zwei einen Begriff bildende Termini gleichzeitig bindet und auseinanderhält, die Problematik Hofmannsthal, dass die Intro-Version ohne eine Spaltung⁵²⁸ nicht denkbar ist. Ebenfalls in *Ad me ipsum* schreibt diesbezüglich Hofmannsthal, „[w]er sich der Introversion unterzieht [...] gelangt an einen Punkt, wo sich zwei Wege trennen“ (ebd.). Nun scheint es, dass derjenige, der sich vor einem Scheideweg dazu entschieden hat, von außen in sich selbst bzw. ‚nach innen‘ zu gehen, den Weg in die Existenz betritt. Diese stellt aus ihrer Etymologie heraus (*ex-sistenza*)⁵²⁹ das Gegenteil von der Intro-Version dar, weil sie als Erscheinung bzw. als Weg von innen wieder nach außen zu verstehen ist. Dass Hofmannsthal dieses bis auf die Spitze getriebene Paradox durch das 1899 entstandene Drama *Das Bergwerk zu Falun* darstellt, lässt sich meiner Meinung nach folgendermaßen begründen: Das Drama veranschaulicht den Weg des Protagonisten Elis ins Innere des Bergs, also „in den Mutterleib zurück“ (HvH, *Das Bergwerk zu Falun*, in D II, S. 98) und stellt so den Versuch dar, die Intro-Version ‚dem Außen‘ bzw. dem Publikum sichtbar zu machen, denn Elis verkörpert das Paradox der dichterischen Existenz.⁵³⁰ Interessanterweise kommen im Drama *Das Bergwerk zu Falun* alle bisher analysierten und dem sogenannten Frühwerk Hofmannsthal zugeordneten Themen zur Sprache.⁵³¹ Elis‘ Entfremdung vom Leben wird ab seinem ersten Auftritt mit den anderen Seemännern durch seinen auf den Boden gerichteten Blick und sein Sitzen allein auf einer Bank vor dem Wirtshaus „ohne sonst auf jemand zu achten“ (ebd., S. 89) deutlich. Der Versuch Ilsebills, einer

Erfahrung, konzentriert, weil darin das Paradox von Hofmannsthal (Er-)Leben auf die Spitze getragen werden konnte und deutlicher die Konstante zu erkennen ist, dass das wahre Erlebnis des Lebens immer in Bezug auf die Anderen erahnt und gezeigt wird.

⁵²⁸ In der kritischen Ausgabe der Werke Hofmannsthal liest man aus der Geschichte der Entstehung des Dramas, dass Hofmannsthal die bereits bei E.T.A. Hoffmann anwesende Spaltung des Protagonisten zuspitzt (vgl. HvH, *Sämtliche Werke IV. Dramen 4*, S. 165).

⁵²⁹ Wie im etymologischen Wörterbuch zu lesen ist: „ex marque l'idée de sortir“ sowie „le passage d'un état à un autre“ (*Dictionnaire étymologique de la langue latine*, S. 363).

⁵³⁰ An diese These lässt sich Urmanns Äußerung anschließen, dass Hofmannsthal „[d]ie Form des lyrischen Dramas von *Gestern* bis zu *Das Bergwerk zu Falun* essentiell dazu ein[setzt], um etwas Unsichtbares sichtbar zu machen [...]“ (Urmann, S. 530; Hervorhebung im Original).

⁵³¹ Vgl. Gerhart Pickerodt, *Hofmannsthal's Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart: 1968, S. 93.

alten Schulfreundin Elis', sich mit ihm zu unterhalten und ihn an die gemeinsame Vergangenheit und an seine Verliebtheit in sie zu erinnern, bestätigt Elis' Entfremdung: Er scheint sich nicht mehr daran zu erinnern. Der Dialog zwischen den beiden ähnelt eher einem Monolog, da Elis dabei „gleichgültig“ (ebd., S. 90) bleibt und nur „vor sich [hinstarrt]“ (ebd., S. 91). Auch seinen Beruf als Seemann, den er als Fehler seiner Jugend beschreibt, scheint Elis jetzt abzulehnen.

Nach dem Tod des Vaters, der als die von Hofmannsthal so genannte ‚Bedrohung von außen‘ gelesen werden kann, überkommt Elis ausgerechnet in der Nacht, also dem Moment des Dichtens, die Sehnsucht nach der Mutter (vgl. ebd., S. 94), die ihn aus dem Zustand des Gleitens über das Wasser – oder metaphorisch aus dem des Gleitens über das Leben – zum Festland und nun zum Leben auf der Suche nach der Mutter zurückbringt. Die Rückkehr zum Leben und zur ersehnten Mutter, die hingegen bereits tot ist, verwandelt sich in eine Erfahrung des Todes. Dies allerdings nicht im Sinne von etwas Panischem. Die Unmöglichkeit, seine Sehnsucht nach außen zu stillen, verwandelt sich in eine Bewegung ins Innere hinein, die den Strom der Worte, mit der er ihr vermutlich seine Sehnsucht hätte erzählen wollen, ausgedörrt hat. Dies hat Elis zur Entfremdung und zum Wunsch gebracht, nicht mehr auf Wasser gleiten zu wollen und stattdessen in die Erde hinein zu gehen (vgl. ebd., S. 98): „Als kröch ich in den Mutterleib zurück“ (ebd.). Bereits die Anwendung des Verbs ‚kriechen‘ stellt eine Bewegung nahe der Erde dar, welche sich dem Tod und dem zu ihm gekoppelten Starren, das Elis Figur am Anfang des Dramas bezeichnet, entgegensetzt. Der Mutterleib steht sowohl für die Muttererde, aus der das Leben kommt und zu der man nach dem Ableben zurückkehrt, als auch für den Leib der verstorbenen Mutter. Gerade diese Bewegung zurück ins Innere stellt die Möglichkeit eines Wegs nach Außen, also zu einer neuen Geburt bzw. einen Weg zurück in die Existenz, dar.

In dem auf den Dialog mit Ilsebill folgenden Monolog Elis', in dem er zur Erde spricht, sind seine Worte alles andere als ausgedörrt. Hier spricht er nicht mehr von Isoliertheit, vielmehr bringt ihm die Träumerei die Erkenntnis einer ursprünglichen, panischen Einheit zwischen seinem Leib und der Erde (vgl. ebd.). Elis' Wunsch, in die Erde hineinzukriechen, bleibt nicht ungehört: Aus seinem Traum erwachend und seine Worte vergessend merkt er, dass der alte, zum Reich der Bergkönigin gehörende Torbern – von dem wir am Ende des Dramas erfahren werden, dass Elis' Schicksal das seinige „öffnet“ (ebd., S. 161) – ihn beobachtet und ihm zuhört (vgl. ebd., S. 98). Torbern erklärt Elis, dass er aus dem Reich Falun kommt und ihm den Weg dorthin zeigen wird: „Nach Falun und ein Bergmann dort zu sein“ (ebd., S. 102). Dass es dabei um Elis' Schicksal geht, wird durch den Satz betont, dass „[k]einer wird, was er nicht ist“ (ebd.).

Somit gelangen wir zum wichtigen Thema der Schicksalssuche des hofmannsthalschen Schaffens: „Auf dem Weg, das Schicksal zu suchen“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 606). Mit Torbern steigt nun Elis ins Innere des Bergs und damit in ein Reich hinab, das sich dem Lauf der Zeit entzieht (vgl. HvH, *Das Bergwerk zu Falun*, in D II, S. 106) und dessen Königin ihm sagt, sie habe sich lange nach ihm gesehnt (vgl. ebd., S. 105). Elis' Sehnen nach dem panischen (Er-)Leben findet seine Entsprechung in der Sehnsucht der Bergkönigin nach ihm. Dies macht das Schicksalhafte ihrer Begegnung aus, denn die Königin möchte seinem Wunsch, zurück in den Mutterleib zu kriechen, nachkommen.⁵³² Das Reich der Königin, von dem Torbern erzählt, dass es ihn vom „Menschlichen entfremdet [hat]: Mir galt nicht nah, nicht fern: ich sah nur Leben.“ (Ebd., S. 108), stellt die Welt des Dichterischen dar, die den Dichter zwar von den Menschen entfremdet, ihn jedoch zum (Er-)Leben führt. Trotz seiner Sehnsucht nach dem Mutterleib ist Elis in seinem Innersten noch nicht bereit, das Menschliche zu verlassen. Dies wird der Königin klar, als sie den Knaben Agmahd zu Elis schickt, der „[e]in schwankend wesenlos Gebilde ist:/ Ein Spiegel. Jedem zeigt, was heimlich ihm/ am Herzen ruht.“ (Ebd., S. 111) Somit tritt an dieser Stelle das hofmannsthalsche beliebte Topos der Spiegelung auf: Elis' Sehnsucht nach dem Leben außerhalb des Bergs ist ein Zeichen dafür, dass er noch nicht bereit ist, sein Schicksal auf sich zu nehmen. Er muss erst wieder ins Leben hinauf, bevor er erneut hinabgehen kann.

Elis' Aufenthalt im Leben dauert eine begrenzte Zeit, welche sich als Weg zu seinem Schicksal im Berge erweist. Torbern folgend landet er in Dahlsjös' Stube, deren linke Wand nicht zufällig „von der Felswand des Berges gebildet [wird], an den das Haus angebaut ist“ (ebd., S. 115). Elis begreift erstmal nicht, dass sich sein Schicksal als Weg von außen nach innen entspinnen muss. Demzufolge ist es paradigmatisch für das Schicksalhafte seines Wegs, dass er sich zuerst im Haus Dahlsjös am Rande des Berges befindet und dass sein Aufenthalt dort gerade an dem Tag beginnt, an dem Dahlsjös ältester Sohn sein Schicksal in der Stadt, also außerhalb des Berges, sucht. Diese zwei Schicksale erinnern an das Beispiel Hofmannsthals im Vortrag *Poesie und Leben* bezüglich der zwei für Poesie und Leben stehenden Eimer eines Brunnes, die

⁵³² Pickerodt bezeichnet diese Begegnung und die Äußerung der Bergkönigin als „Orakel“ (Pickerodt, S. 93), das in „Elis Frömos Schicksal gesetzt und in seinem inneren Wesen entfaltet [wird]“ (ebd., S. 93 f.). Das Schicksalhafte mag ich nicht bestreiten, jedoch möchte ich mit meiner Lektüre hervorheben, dass Schicksal hier dem oben zitierten Satz aus *Ad me ipsum* entsprechend in seinem Weg zur Erfüllung betrachtet werden muss. Pickerodt betont das Schicksalhafte dieser Begegnung viel stärker als ich und liest die anderen im Drama anwesenden Figuren lediglich als Wesen ohne Bestimmtheit und Individualität (vgl. ebd., S. 106) und als „Mittel und Zeichen“ (ebd., S. 94) der Rückkehr Elis' zum Reich der Bergkönigin. Der Verfasser vergleicht außerdem den von der Enttäuschung im Leben verursachten Wunsch Elis', in die Erde zu kriechen, zur aus demselben Grund entstandenen Umkehrung von Tod und Leben Claudios im Drama *Der Tor und der Tod* (vgl. ebd., S. 97 f.). Ich finde, dass Claudios Versäumnis in *Der Tor und der Tod* deutlich vom ihn moralisch beurteilenden Autor dargestellt ist, während es hier um das von Hofmannsthal zu diesem Punkt noch nicht gelöste Paradox der dichterischen Existenz geht, die ohne Urteil des Autors dargestellt ist.

sich fremd aneinander vorbeibewegen und doch nur als Paar gedacht werden können und deren Bewegung und Bindung ohne Begegnung von Elis (Poesie) und Christian (Leben) wiederholt werden. Dass Elis' Weg zu seinem Schicksal im Hause Dahlsjös anfängt, wird noch vor seinem Erscheinen dort deutlich. Anna, Dahlsjös jüngere Tochter, spielt im Haus mit einem Kind, das ängstlich behauptet, es habe den alten Torbern gesehen. Darauf erklärt Anna, dass „[d]er Torbern einmal ein weiser Bergmann [war], den der Berg verschüttet [hat], und das zweihundert Jahr jetzt her [ist]“ (ebd., S. 124). Dem Wunsch des Kindes nachkommend erzählt Anna die Geschichte Torberns, von dem man sagt, dass er außerhalb der Höhle umhergeht und neue, junge Bergleute „aus den Seestädten, und sonst vom Land“ (ebd., S. 125) herschickt, wenn Bergleute fehlen. Kurz darauf erscheint der einstige Seemann Elis im Haus, der den Weg zum Berg sucht, doch wie Anna sagt „[d]er Berg ist hier. Er springt uns hier ins Haus“ (ebd., S. 126).⁵³³ Somit wird Elis klar, dass er erst einmal dortbleiben und als Bergmann im Bergwerk Dahlsjös – einer Metapher für das bürgerliche Leben – mitarbeiten muss, bevor er wieder ins Innere des Berges hinabsteigen kann. Die Arbeit im Bergwerk, die Nähe zur Natur und allgemein der bereits von Hofmannsthal in Bezug auf D'Annunzios Roman *L'Innocente* gelobten „gesunden bürgerlichen Weg“ (vgl. HvH, *Gabriele D'Annunzio* in RA I, S. 178) scheinen Elis zu helfen, seiner Entfremdung zu entkommen. Nach seinem einjährigen Aufenthalt fühlt sich Dahlsjö gesegnet, da er die Arbeit am Berg endlich fortführen konnte und von Elis wird gesagt, dass die Menschen und insbesondere auch die Kinder an ihm hängen (vgl. HvH, *Das Bergwerk zu Falun*, in D II, S. 138). Außerdem verlieben sich Anna und Elis ineinander, auch wenn zu diesem Zeitpunkt die Liebe noch nicht ausgesprochen ist.

Elis' Aufenthalt auf der Erde bzw. im Leben war jedoch von Anfang an lediglich dazu bestimmt, ein von kurzer Dauer zu bleiben. Eines Tages äußert Elis, nachdem er von Dahlsjö aufgefordert wird, in die Stube zu gehen, um gemeinsam zu speisen, das wachsende Bedürfnis, zurück zum Berg gehen zu wollen, um seinen dort vergessenen Mantel zu holen:

Es wuchs in mir, es wuchs,/ Und drunten bei der schweigend dunklen Arbeit,/ Da fiels mich an, da ward mir heiß, da warf ich/ Den Mantel ab, vom innern Feuer glühen. (Ebd., S. 144)

Aus dem Inneren Elis' heraus entspringt seinem, bereits der Erde entgegenbrachten Wunsch entsprechend, „ins Innere“ gehen zu wollen, ein glühendes, ihn trunken machendes Feuer. Dieses bringt ihn dazu, zurück zum Berg zu gehen – dem Ort, der als Entfremdung vom Leben und als Verbindung zum (Er-)Leben gilt.⁵³⁴ Aus dem Berg tritt „eine Gestalt hervor, deren helles

⁵³³ Siehe Lothar Wittman, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: 1966, S. 40 für die Symbolhaftigkeit der tragenden Wand des Hauses, die aus dem Berg besteht.

⁵³⁴ Der Mantel hat dem Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* (1906) folgend viel mit dem Dichten zu tun; hier liest man: „Dichten heißt die Welt wie einen Mantel um sich schlagen und sich wärmen“ (HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in RA I, S. 65). In diesem Sinne enthüllt die Geste Elis', den Mantel hinzuwerfen und ihn holen zu wollen,

Haupt Annas Züge trägt: der Knabe Agmahd“ (ebd., S. 149), von dem wir wissen, dass er ein Spiegel heimlicher Wünsche ist. Die Erkenntnis des Knaben Agmahds in Annas Zügen zeigt Elis' Bewusstsein darüber, dass seine Zeit bei den Menschen vorüber ist. Darüber hinaus betont der Schlüssel, den der Knabe Elis in die Hand drückt und der Wurzeln in ihm schlägt, die Unentrinnbarkeit seines Schicksals: „Ich will dich [sc. Schlüssel] von mir werfen und ich tus nicht“ (ebd., S. 151).

Anna und Dahlsjö machen sich auf den Weg, um nach Elis zu suchen. Zwar wird Elis zunächst mit den beiden in die Stube zurückkehren, dennoch ist sein Versuch, sich durch die Hochzeit mit Anna ans Leben zu fesseln, zum Scheitern verurteilt. Elis macht Anna vor dem Hochzeitstag im Gespräch deutlich, dass das, was sie an ihm fasziniert und an ihn gebunden hat, der Zauber seiner Nähe zum Tode war und dass er in ihr, jedoch sein Schicksal vergessend, das Leben einatmen wollte (vgl. ebd., S. 159). Das Stück endet dramatisch: Elis wird Anna am Hochzeitstag verlassen. Obwohl Hofmannsthal hiermit das „Ringen um den klaren Schicksalsbegriff“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 606) bis auf die Spitze ins Negative treibt, gilt das Drama paradoxerweise trotzdem als Versuch, den gesuchten „Weg zum Sozialen“ (ebd., S. 602) durch die Veranschaulichung des existentiellen Dramas der dichterischen Intro-Version zu finden. Auch wenn der Weg des Dichters ins Leben nicht dem der anderen Menschen gleicht, darf er trotzdem unter ihnen leben, wenn er sein Schicksal auf sich nimmt oder besser: wenn er aus seiner dichterischen Existenz (Intro-Version) einen Weg in die Existenz und damit zum Sozialen findet.

Mit dem Drama *Das Bergwerk zu Falun* löst Hofmannsthal das Paradox zwar nicht,⁵³⁵ es zeigt jedoch den Versuch, einen sozialen Weg für den Künstler zu finden, dessen Schicksal, wie man im erfundenen Gespräch *Über Charaktere im Roman und im Drama* (1902) liest, „nirgends als in seiner Arbeit [liegt]“ (HvH, *Über Charaktere im Roman und im Drama*, in EGBR, S. 487). Für ihn bilden gerade diesem fiktiven Dialog zufolge seine Erlebnisse den Schlüssel, der ihn aus seiner Einsamkeit herausbringt. Das heißt nun, dass der Dichter drei Jahre nach der Entstehung des Dramas *Das Bergwerk zu Falun* seine Intro-Version nicht als Ausdruck der Isoliertheit

seine Nähe zur dichterischen Existenz. Metaphorisch muss demzufolge die oben zitierte Textstelle gelesen werden: Für die Arbeit am Berg bzw. für das Stehen im Leben musste Elis den Mantel, der das Dichten darstellt, hinwerfen, jedoch verraten sein vom glühenden Feuer erweckter Wunsch, seine Trunkenheit und seine unzusammenhängenden Worte (vgl. HvH, *Das Bergwerk zu Falun*, in D II, S. 144) beim Bestreben, den Mantel zu holen, seine Unmöglichkeit, sich seinem Schicksal zu entziehen.

⁵³⁵ Wie der Geschichte der Entstehung in der kritischen Ausgabe der Werke Hofmannsthals zu entnehmen ist, wollte Hofmannsthal – nachdem er das Drama Richard Beer Hofmann und Arthur Schnitzler vorgelesen hatte und diese ihn „auf mangelnde Klarheit in der Behandlung des Grundgedankens sowie auf dramatische Schwäche“ (HvH, *Sämtliche Werke IV. Dramen 4*, S. 162) hingewiesen hatten – den dritten, vierten und fünften Akt grundlegend überarbeiten. Leider wissen wir nicht, was Hofmannsthal genauer ändern wollte, weil er möglicherweise aufgrund seiner Unzufriedenheit damit die Notizen dazu vernichtet hat (vgl. ebd., S. 162 f.).

ansieht, sondern als den ihm von seinem Schicksal zugeschriebenen Ort, in dem er (er-)lebt und nach dem er strebt. Es ist augenfällig, wie ähnlich die Existenz des Künstlers im Dialog und die Elis' im Drama geschildert werden, jedoch hat der Autor im Dialog mittlerweile eine positive Wendung für das Paradox seines Schaffens als Bindung und Entfremdung gefunden.

Diesbezüglich ist es wert, sich die Metapher näher anzuschauen, mit der Balzac – eine der beiden Charaktere dieses fiktiven Dialogs – die künstlerische Existenz seinem Gesprächspartner Hammer verbildlicht. Er fragt ihn, ob er jemals auf einem Dampfschiff gewesen sei und ob er sich „einer sonderbaren, beinahe Mitleid erregenden Gestalt“ entsänne, die meist abends aus dem Maschinenraum herauskäme, um kurz Luft einzuatmen:

Der Mann war halbnackt, er hatte ein geschwärztes Gesicht und rote, entzündete Augen. Man hat Ihnen gesagt, daß es der Heizer der Maschine ist. Sooft er heraufkam, taumelte er; er trank gierig einen großen Krug Wasser leer, er legte sich auf einen Haufen Werg und spielte mit dem Schiffshund, er warf ein paar scheue, fast schwachsinnige Blicke auf die schönen und fröhlichen Passagiere der Ersten Kajüte, die auf Deck waren, sich an den Sternen des südlichen Himmels zu entzücken; er atmete, dieser Mensch, mit Gier, so wie er getrunken hatte, die Luft, welche durchfeuchtet war von einer in Tau vergehenden Nachtwolke und dem Duft von unberührten Palmeninseln, der über das Meer heranschwebte; und er verschwand wieder im Bauch des Schiffes, ohne die Sterne und den Duft der geheimnisvollen Inseln auch nur bemerkt zu haben. Das sind die Aufenthalte des Künstlers unter den Menschen, wenn er taumelnd und mit blöden Augen aus dem feurigen Bauch seiner Arbeit hervorkriecht. Aber dieses Geschöpf ist nicht ärmer als die droben auf dem Deck. [...] Der Künstler ist nicht ärmer als irgend einer unter den Lebenden, [...]. Aber sein Schicksal ist nirgends als in seiner Arbeit. Er soll sich nirgends anders seine Abgründe und seine Gipfel suchen wollen [...]. In seiner Arbeit hat er alles: Er hat die namenlose Wollust der Empfängnis, den entzückenden Ätherrausch des Einfalls, und er hat die unerschöpfliche Qual der Ausführung. Da hat er Erlebnisse, für welche die Sprache kein Wort und die finsternen Träume kein Gleichnis haben. (Ebd., S. 486 f.)

Hier erhält der Künstler im Gegenteil zum lyrischen Ich des Gedichtes *Manche freilich...* (vgl. HvH, *Manche freilich...*, in GD I, S. 26), in dem es seine Aufgabe und seine Stellung in der durch die Metapher des Schiffes dargestellten Gesellschaft noch nicht gefunden hatte, eine klare Verortung und Aufgabe. Er ist der Heizer bzw. derjenige, ohne den das Schiff nicht dampfen bzw. ‚atmen‘ würde. Die roten, entzündeten Augen erinnern uns an das Feuer Elis', das während der Arbeit am Bergwerk in ihm wuchs und das ihn zwang, seinen Mantel, das Symbol für das Dichten, zunächst einmal wegzuwerfen. Auch der Heizer des Schiffes kommt ohne Mantel und halb nackt an Deck, also ‚ins Leben‘, und – ähnlich wie Elis – redet er nicht mit den Menschen und schaut nicht nach oben zu den Sternen – auch sein Blick ist nach unten gerichtet. Die Zeit des Künstlers unter den Menschen und damit im Leben wird auch hier als ‚Aufenthalt‘ bezeichnet, in dem er aus dem ‚Bauch des Schiffes‘ auftaucht und in dem wieder verschwinden wird. Das weist darauf hin, dass es nur um eine begrenzte Zeit geht, in der er das Leben – das Wasser und die Luft – gierig einatmet und trinkt.

Das Hervorkriechen des Künstlers aus dem feurigen Bauch seiner Arbeit macht ihm zum Nachfolger Elis', der sich wünscht, in den Mutterleib zurückzukriechen (vgl. HvH, *Das Bergwerk zu Falun*, in D II, S. 98). Das Hineinkriechen Elis' und das Hervorkriechen des Künstlers zeigen deutlich, dass – während Elis in der Intro-Version bleibt – der Künstler aus der Intro-Version seinen Weg in die Existenz beschreitet: Er hat das Paradox seiner Existenz akzeptiert und sieht sein Schicksal in seiner Arbeit. Der Künstler bleibt während seines Aufenthalts unter den Menschen Künstler – genauso wie Elis unter den Menschen und im Reich der Königin Bergmann bleibt. Im Bauch, also im Mutterleib und nun in seiner Intro-Version, hat er all das, was er zum (Er-)Leben braucht und das er nirgendwo anders finden würde. Die Arbeit ist nun sein Schicksal, das er auf sich nehmen muss, und das Leben ist sein Aufenthalt. Auch seine Rolle in der Existenz ist in diesem Gespräch angedeutet: Obwohl laut Balzac die Dichter nur fähig sind, die Gegenbilder, also die Spiegelungen ihres Zustands, im Mutterleib wahrzunehmen, haben sie es allgemein geschafft, aus ihrem höchsten Wesen einen Dichter und damit einen Beruf zu machen, der viele anderen auch zum Dichten bringen kann. Indem sie in den menschlichen Seelen die Spiegelung von sich selbst zu erkennen glauben und aus dieser Spiegelung eine höchste Form – also die Dichtung – machen, werden sie mit der Zunahme ihrer Leser im Stande sein, immer mehr dichterische Seelen zu schaffen, die dann nicht vereinzelt, sondern in „Masse“ (HvH, *Über Charaktere im Roman und im Drama*, in EGBR, S. 488) aus dem Bauch des Schiffes hervorkriechen werden.⁵³⁶ Ob Balzac die Vorstellung eines baldigen, massenweisen Auftretens von Dichtern als angenehm empfindet, ist nicht klar. Es lässt sich aus dieser Äußerung jedoch herauslesen, dass Hofmannsthals Verständnis des künstlerischen Schaffens im Gegensatz zu D'Annunzios weniger elitär ist und eher auf eine Art Identifizierungspoetik und -politik abzielt. Dies ist der Äußerung zu entnehmen, laut der derjenige, der sich in seinen Spiegelungen wiedererkennt, auch zu einem höchsten Wesen – und zwar Dichter – werden kann. Das Auftreten einer Masse von Dichtern, deren Bindung eine auf Identifizierung basierende Wirkung zugrunde liegt, ist die Voraussetzung, um später durch das Theater politisch auf die Masse wirken zu können.

Liegt das Schicksal des Künstlers allein in seiner Arbeit, kann er nur anhand dieser in der Gesellschaft wirksam werden, und zwar indem er mit seinen Gleichgesinnten (vgl. HvH, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* 1916, in RA II, S. 25) eine Menge bildet, die nach dem gleichen Identifizierungsprinzip auf die Masse wirksam wird, sodass diese zum Publikum und schließlich zum Kulturvolk werden kann. Interessant ist, dass zwischen der Intro-Version des

⁵³⁶ Im Vortrag Hofmannsthals *Der Dichter in dieser Zeit*, dem zusammen mit der Wahlrede D'Annunzios das Kapitel 3.4. dieser Arbeit gewidmet ist, geht es interessanterweise gerade um die schwere Absonderung zwischen Dichter und nicht Dichter (vgl. HvH, *Der Dichter in dieser Zeit*, in RA I, S. 55 f.).

Dichters und dem Weg in die Existenz, und zwar ins Soziale, eine sogenannte Sprachkrise stattgefunden hat, die meiner Meinung nach *conditio sine qua non* ist, um auf dem Gesellschaftskörper durch die Performativität des Körpers – also durch das Theater – zu wirken.

3.3.3 Exkurs: Der Medienwechsel – *Ein Brief*

Der 1902 in der Zeitschrift *Der Tag* (Berlin) erschienene Text *Ein Brief* gehört zu den in der Forschungsliteratur am häufigsten behandelten hofmannsthalschen Texten. Trotz der zahlreichen Studien bleibt strittig, ob dieser Text biographisch oder literarisch zu verstehen sei.⁵³⁷ Des Weiteren steht zur Debatte, ob dieser in Form eines Briefs geschriebene Text überhaupt als Sprachkrise bezeichnet werden kann. Hier bedient sich der fiktive Autor Lord Chandos nämlich der Sprache, um seinem nicht zufällig gewählten Adressaten Francis Bacon seine, in den Grenzen der Sprache fundierte Unfähigkeit zu erklären, die Gründe seiner „geistige[n] Starrnis“ (HvH, *Ein Brief*, in EGBR, S. 461) schildern zu können.⁵³⁸ Der Einfluss Nietzsches als Pionier der Sprachskepsis auf den hier zu analysierenden Text und allgemein auf die Sprachskepsis anderer Autoren derselben Zeit wurde von der Forschungsliteratur bereits mehrfach aufgezeigt. Was die meisten Ansichten zur Rolle von *Ein Brief* im Gesamtwerk Hofmannsthal eint, ist die Feststellung, dass dieser Text etwas bewirkt. Er dient meiner Meinung nach nicht als Zäsur, sondern als Medienwechsel, der Hofmannsthal's Hinwendung zum Theater als Politikum, mit dem er auf die Menge einwirken kann, den Weg bereitet.

Bei einer ersten Lektüre des sogenannten Chandos-Briefs könnte man meinen, dass die Zweifel des fiktiven Autors am Potential der Sprache und damit an der Möglichkeit, der Öffentlichkeit die Krankheit seines Geistes sprachlich zu vermitteln, eher auf die drastischste Entfernung des Verfassers von seinem Publikum abzielt, die in seinem literarischen Schweigen gipfelt:

[I]m kommenden und im folgenden und in allen Jahren dies meines Lebens [werde ich]
kein englisches und kein lateinisches Buch schreiben [...] (ebd., S. 472)

Jedoch gilt es gleichzeitig den Versuch der genauen Schilderung dieses Zustands, der den fiktiven Autor sowohl von seinen literarischen Werken, deren Titel ihn jetzt „fremd und kalt anstarr[en]“ (ebd., S. 462) als auch vom Leben entfremdet hat, als Suche nach Verständnis zu lesen. Da er seine Unfähigkeit beschreibt, an familiären Gesprächen teilzunehmen (vgl. ebd.,

⁵³⁷ Jost Bomers liest beispielsweise *Ein Brief* in seiner Arbeit, *Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthal's*, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart: 1991, als rein fiktionalen Text (vgl. ebd., S. 13-15). Ich empfehle die Arbeit Bomers und auch die von Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, Böhlau Verlag, Wien: 1997 (insbesondere S. 101-128), für eine literarische und systematische Einordnung des Texts *Ein Brief* und um einen Einblick in die verschiedenen Interpretationen der Sekundärliteratur zu erhalten.

⁵³⁸ Für die fiktionale Rolle Bacons in der Ökonomie des Textes *Ein Brief* siehe ebd., S. 13-43.

S. 465 f.), ist der Text als ein Unterfangen anzusehen, das Gefühl des Alleinseins zu überwinden. Darüber hinaus entzieht sich dieser Brief meiner Meinung nach in gewisser Weise dem angekündigten Ziel des Schweigens: Chandos erhofft sich Verständnis oder gar Anteilnahme von seinem Adressaten. Er sucht nach einer Gefühlsbindung, deren ursprünglichste Form laut Freud die ‚Identifizierung‘ ist.⁵³⁹ Wie wir bereits wissen, erklärt Freud die Identifizierung als den einer Masse zugrunde liegenden, suggestiven Mechanismus, in dem sich das Ich in die Lage des anderen versetzt. Ich glaube, dass der tatsächliche Verfasser dieses Briefs, der eine Sprachkrise in Form eines Briefs inszeniert, den er allerdings in einer Zeitung veröffentlichen lässt, wahrscheinlich darauf abzielt, eine Identifizierung des breiten Publikums mit einem Thema zu ermöglichen, das in der damaligen Zeit nicht neu war. Beide Verfasser – der fiktive und der tatsächliche – erhoffen sich, eine Gefühlsbindung zwischen Produzenten und Rezipienten zu erwecken.

Vertraut ist uns mittlerweile die in der damaligen Zeit weit verbreitete Vorstellung, dass das Publikum die zivilisierte Form der Masse ist und dass dementsprechend der Journalist (denn der Text wurde in einer Zeitschrift veröffentlicht) als *Meneur* seines Publikums gilt.⁵⁴⁰ Aufgrund der nicht zu unterschätzenden Tatsache, dass der Autor sein Starren als Krankheit seines Geistes beschreibt (vgl. ebd., S. 462), kann man metaphorisch sagen, dass er sich erhofft, sein Publikum mit seiner Krankheit ‚anstecken‘ zu können. Damit landen wir bei der Ansteckungslogik, die der Bildung einer Masse jeglicher Art (demzufolge auch dem von der Masse nicht ganz abgelösten Publikum) unterliegt. Deshalb lese ich diesen Text, in Anlehnung an die Kritik Hofmannsthals am Ästhetizismus, als Anfang einer Annäherung des Autors zum Publikum durch eine Identifizierungspoetik und -politik, die durch die Sprache einen Medienwechsel ankündigt: Statt einer rein aus Sprache bestehenden Kunst wird der Körper als das unmittelbare Medium der Suggestion bevorzugt.⁵⁴¹

Freud beschreibt die Identifizierung interessanterweise nicht nur anhand der Libido, sondern sieht diese auch allgemein als den Ursprung einer Bindung. Er wählt dafür den exemplarischen Fall eines Mädchens aus einem Pensionat, das auf einen seine Eifersucht erweckenden Brief

⁵³⁹ Vgl. Freud, S. 46.

⁵⁴⁰ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 81-99.

⁵⁴¹ Im bereits Zitierten Band III aus der kritischen Ausgabe der Werke Hofmannsthals findet man in den Zeugnissen bezüglich des Dramas *Der Tor und der Tod* einen auf den 14. Februar 1921 datierten Brief an Anton Wildgans. Hier schreibt Hofmannsthal u. a.: „Es ist das Problem, das mich oft gequält u. beängstigt hat (schon im ‚Tor u. Tod‘, am stärksten in dem ‚Brief‘ des Lord Chandos ...) – wie kommt das einsame Individuum dazu, sich durch die Sprache mit der Gesellschaft zu verknüpfen, ja durch sie, ob es will oder nicht, rettungslos mit ihr verknüpft zu sein? – und weiterhin: wie kann der Sprechende noch handeln – da ja ein Sprechen schon Erkenntnis, also Aufhebung des Handelns ist – mein persönlicher mich nicht loslassender Aspect der ewigen Antinomie vom Sprechen und Tun, Erkennen u. Leben...“ (HvH, *Sämtliche Werke, Band III. Dramen I*, S. 478). Diesem Zitat ist nun zu entnehmen, dass Hofmannsthal schon ziemlich früh die Verknüpfung zur Gesellschaft anstrebte.

seines heimlichen Geliebten mit einem hysterischen Anfall reagiert. Dessen Symptome werden von den anderen, neidisch reagierenden Mädchen, die auch gerne einen heimlichen Geliebten hätten, übernommen: Die anderen Mädchen des Pensionats identifizieren sich mit der Empfängerin des Briefs.⁵⁴² Freuds Beispiel hat insofern mit dem Fall Chandos' zu tun, weil bei Freud die durch einen Brief, also von der Sprache selbst, ausgelöste, psychische Reaktion zu einem körperlichen, für die anderen Mädchen sichtbaren Symptom wird. Der Körper der jungen Frau, nicht der Brief, überträgt die „psychische Infektion“⁵⁴³ unmittelbar auf den Körper der anderen Mädchen und bindet alle – also die Empfängerin des Briefs und die anderen Mädchen – psychologisch aneinander. Chandos verzichtet auf die Sprache, weil ihm bewusst ist, dass „seine guten Augenblicke“ (HvH, *Ein Brief*, in EGBR, S. 467), die zu einer körperlichen, wortlosen Reaktion führen, durch die Sprache nicht mit derselben Unmittelbarkeit des Körpers übertragbar sind. Meiner Meinung nach errichtet Hofmannsthal in diesem, in einer Zeitschrift veröffentlichten Brief eine Bühne, auf der Chandos eine geistige Erkrankung inszeniert, die zu einer *Jedermann[es]* Krankheit werden soll, die, wie wir in *Über Charaktere im Roman und im Drama* über die Erfahrungen der Dichter gelesen haben, „eine allgemeine Krankheit unter den jungen Männern und Frauen der oberen Stände sein [wird]“ (HvH, *Über Charaktere im Roman und im Drama*, in ebd., S. 488). Dass Chandos als ein geistiger Repräsentant anzusehen ist, der nach einer Gefühlsbindung zu den anderen sucht, wird in einer Äußerung in *Ein Brief* deutlich, in der plötzlich von ‚wir‘ und nicht mehr, wie sonst im Text üblich, von ‚ich‘ die Rede ist:

Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken. (HvH, *Ein Brief*, in ebd., S. 469)

Interessanterweise schreibt Hofmannsthal 1920 in der *Rede auf Beethoven* bezüglich der Rolle der geistig Mündigen, die sich einst vom Volk getrennt hatten, um jetzt vor den Volkskörper zu treten und ihm das Volkshafte seines Wesens durch die Kunst zurückzugeben bzw. um das österreichische Volk nach dem Krieg erneut zu gründen:

[...] in ihren Herzen aber ist sprachlose Sprache, die über allen Sprachen ist, ist Wissen um alle Finsternisse des Daseins und dennoch Hoffnung bis an die Sphären. In diesem feierlichen Augenblick treten sie ernst zueinander, und wo ihrer nur zwei oder drei beisammen sind, da ragt über einen ein Haupt, unausdeutbaren Ausdruck, störrisch und fromm zugleich – templum in modum arcis – ein Gottestempel in Gestalt einer Burg: Beethovens Haupt. (HvH, *Rede auf Beethoven*, in RA II, S. 86)

Entscheidend scheint mir an diesem Zitat, dass diese sprachlose Sprache des Herzens der geistig Mündigen direkt auf Chandos' Thematik des Denkens mit dem Herzen zurückzuführen ist. Augenfällig ist, dass Chandos, der sich aufgrund seiner Krankheit allein fühlt, plötzlich von einem ‚wir‘ schreibt. Während Chandos das Erahnen des ganzen Daseins durch das Benutzen der

⁵⁴² Vgl. Freud, S. 46.

⁵⁴³ Ebd.

Konjunktive ‚könnten und anfangen‘ als Wunsch kennzeichnet, ist es in der *Rede auf Beethoven*⁵⁴⁴ als Aufgabe der geistig Mündigen im Präsens Indikativ verwirklicht: Sie müssen gegenüber dem österreichischen Volk ihre Ahnung vom Dasein als Ganzem in der sprachlosen Sprache des Herzens kundtun. Wenn diese Verbindung zwischen den beiden Textstellen stimmt, dann bereitet Chandos damit den Weg für eine körperliche, sofortige, auf Identifizierung basierende Gefühlsübertragung oder -ansteckung, die das Medium wird, um direkt auf die Menge zu wirken. Dadurch soll erreicht werden, dass die Menge im Unterschied zur bezüglich des Ästhetizismus ausgedrückten Kritik die Kunst empfängt.⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Eine genauere Analyse der *Rede auf Beethoven* ist dem Unterkapitel 4.2.3 dieser Arbeit gewidmet.

⁵⁴⁵ Monika Fick widmet Hofmannsthal in ihrer Arbeit, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1993, ein Kapitel („Das ‚Leben‘ als Träger des Geistes: Die Wiener Moderne (Hugo von Hofmannsthal)“, S. 335-353). Interessanterweise fängt die Verfasserin das oben gemeinte Kapitel mit der Feststellung an, dass der Ästhetizismus ein Paradox innehat, weil ihre Vertreter „eine fast monomanische Exploration des ‚Lebens‘“ (ebd., S. 335) treiben. Dieses Paradox erinnert deutlich an das von mir genannte Paradox der Dekadenz hinsichtlich des Komplexes Künstler-Masse. Es lässt sich also allgemein festhalten, dass Ästhetizismus ohne die Instanzen der Abgrenzung (Masse und Leben) nicht denkbar ist. Um aus der Sackgasse des vereinzelt und im Bann der eigenen Wahrnehmung gefangenen Ästheteten herauszukommen, sieht Fick am Beispiel Hofmannsthals, für den der Ästhetizismus als das zu Überwindende gilt, „[d]as Leben des Körpers“ als „das neu zu Erfahrende“ (ebd., S. 336) und zwar in dem Sinne, dass Körper und Seele auf Identifizierung (die Verfasserin spielt jedoch damit nicht auf Freud an), rühren (vgl. ebd.). Als Beispiel hierfür nimmt Fick Andrians *Der Garten der Erkenntnis*, Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* (zwei von Hofmannsthal wohl bekannte Künstler und Werke) und Hofmannsthals *Das Bergwerk zu Falun* sowie *Ein Brief*. Vergleichbar mit meiner Lektüre des Dramas *Das Bergwerk zu Falun* definiert Fick das Reich der Bergkönigin als „das ‚leibliche Dasein‘ von innen gesehen“ (ebd., S. 342) und hebt hervor, dass das Drama die „Innerlichkeit“ (ebd., S. 343) als tragendes Thema für die künstlerische Existenz krönt. Das ermöglicht sie in einer ähnlichen Art und Weise wie in dieser Arbeit, jedoch nicht in Bezug auf die politische Hinwendung des Autors zur Menge durch das Theater, den Text *Ein Brief* als „Verwirklichung der inneren Dimensionen in den ‚Niedrigkeiten‘ des Leiblichen, um die Erfassung des ‚Lebens‘, das die Körper beseelt, nicht im Rückzug auf das eigene Innere, sondern in dem Sich-Einlassen auf die äußere Wirklichkeit“ (ebd., S. 345) zu lesen. Georg Braungart schließt sich mit seiner Arbeit, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1995, im Unterkapitel über den Chandos-Brief („Der Körper aus ‚Chiffem‘ und die Geisteskrankheit des Lord Chandos: Sprachverlust und Hysterie“, S. 219-230) den Überlegungen Ficks an. Er sieht im Chandos-Brief und v. a. im Satz, dass Chandos' Körper aus Chiffren bestünde, das neue Programm des Autors für die Moderne: „Dann ist damit nicht ‚Körpersprache‘ in einem instrumentellen Sinn wie in der rhetorischen *actio* oder den Deklamationslehren gemeint, sondern gerade die Befreiung des Körpers aus einem solchen Unterordnungsverhältnis zum Subjekt. Dieses {Subjekt} vertraut sich statt dessen den eigenständigen und authentischen Ausdrucksmöglichkeiten seines Körpers an: Ein zentrales Thema, von den ersten Theaterkritiken des jungen Hofmannsthal über die Bemühungen um Ballett und Pantomime, den Kontakt zu Ruth St. Denis, die Zusammenarbeit mit Grete Wiesenthal“ (ebd., S. 222 f.) usw. (darüber wird in dieser Arbeit im Kapitel 3.3.4 „Die Performanz des Körpers: Ritual und Selbsterkenntnis“ die Rede sein). Braungart verbindet dann diese Hinwendung zum Körper zum Hysterie-Diskurs, „als Modell einer Sprache, die mehr sagt, als die dem Bewußtsein verfügbaren Worte sagen können und dürfen.“ (Ebd., S. 224) Er vergleicht auf überzeugende Weise die Symptome der Hysterie mit denen Chandos' (vgl. ebd., S. 224-230 sowie den Beitrag von Eva Blome, „Schweigen und tanzen. Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals Chandos-Brief und Elektra“, in *Hofmannsthal Jahrbuch 19*, S. 255-290). Hiermit wird auch mein Vergleich mit Freuds Identifizierung verstärkt. Die bis jetzt erschienen und hier zitierten Lektüren des Texts *Ein Brief* sehen in der möglichen Hysterie Chandos' oder in seiner Hinwendung zum Körper jedoch keinen Hinweis, um ihn als Repräsentant für eine zur Menge gerichtete Kunst zu lesen. David E. Wellbery schreibt zurecht in seinem Beitrag, „Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur früher Poetik Hofmannsthals“, in Elisabeth Dangel-Pelloquin (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal Neue Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 2007, S. 186-212 (dieser Beitrag ist auch in *Hofmannsthal Jahrbuch 11*, S. 281-310 zu finden), dass die guten Augenblicke Chandos' „einen poetologische[n] Vorstellungskreis“ darstellen, „der auch über die Grenzen des Chandos-Briefs hinaus für Hofmannsthals Schreiben bestimmend bleibt.“ (Wellbery, in Dangel-Pelloquin (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal neue Wege der Forschung*, S. 186). Ich stimme mit Wellbery überein, was die Wichtigkeit der guten Augenblicke für Hofmannsthals späteres Schaffen angeht.

Schon am Beginn meiner Untersuchung Hofmannsthals habe ich aufgezeigt, dass die Wirkung das Bindeglied zwischen Ästhetizismus und sozialem Engagement ist. Jedoch lehnt Hofmannsthal mit dem Chandos-Brief die reine, aus Sprache gemachte Kunst für den Weg zum Sozialen ab.⁵⁴⁶ Chandos verbildlicht mit der bekannten Metapher, dass die Worte im Mund wie modrige Pilze zerfallen (vgl. HvH, *Ein Brief*, in EGBR, S. 465), ein Symptom der Dekadenz: den Verfall bzw. die Krise der gesellschaftlichen Werte. Nach der Religion und der Moral ist jetzt auch die Sprache vom Verfall betroffen.⁵⁴⁷ Der Verlust von Sprache heißt für Chandos nicht nur kein literarisches Werk mehr schreiben zu können, sondern überhaupt die Möglichkeit verloren zu haben, „das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche“ (ebd., S. 463 f.) zu denken.⁵⁴⁸ Ausdruck dieser einst von ihm angenommenen Welteinheit ist nicht zufälligerweise sein enzyklopädisches Werk *Nosce te ipsum*, das eine Sammlung von Zitaten, Reflexionen, Gesprächen usw. aus verschiedenen Völkern darstellen sollte. Das delphische Motto ‚Erkenne dich selbst‘, also auch in dem Sinne, dass man die Grenzen der eigenen *conditio humanae* erkennen soll, stellt sich dem Plan Chandos‘ entgegen. Sein Kennen und Erkennen sind nicht nach innen, sondern nach außen gerichtet, da für ihn „alles Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern“ (ebd., S. 464) ist, in denen er sich selbst fühlen und wiedererkennen kann. Das *Nosce te ipsum* ist auch ein Ausdruck des Glaubens Chandos‘, dass Denken, Schreiben und Erkennen deckungsgleich sind. Nun gründete sich für ihn das Sich-Erkennen vor der Krise auf

Mir scheint jedoch, dass es nicht ausschließlich um ein poetologisches Anliegen des Autors geht, sondern auch um den Wunsch, das künstlerische Schaffen punktuell auf die guten Augenblicke zu fokussieren, um den elitären Kreis der Kunst auch auf die Menge zu erweitern. Wobei die Intention nicht ist, dass die Menge die Kunst nur als „ästhetische Erfahrung“ (ebd., S. 188) rezipiert, sondern sie sie – in Abgrenzung zum Programm des Ästhetizismus – in fast kultischem Sinne empfängt. Die guten Augenblicke stellen meiner Meinung nach den Anfang einer Kunst dar, die wahrhaft auf ihre Wirkung auf die Menge bedacht ist.

⁵⁴⁶ Heinrich Bosse vergleicht in seinem Beitrag, „Die Erlebnisse des Lord Chandos“, in *Hofmannsthal Jahrbuch 11*, S. 171-207, in dem er Ernst Machs Thesen aus dem von Hofmannsthal wohl bekannten Text *Die Analyse der Empfindungen* mit den guten Augenblicken Chandos‘ zusammenbringt, den Text *Ein Brief* mit der in dieser Arbeit mehrmals zitierten und auf der *Revue Hebdomadaire* erschienenen Biographie D'Annunzios, die Hofmannsthal wiederum in seinem zweiten D'Annunzio-Aufsatz erwähnt. Bosse schreibt, dass im Unterschied zu D'Annunzio, der aufgrund seines Leidens neue und bessere Werke zu schreiben verspricht, Chandos zwar gar keine Werke mehr schreiben will, jedoch „schafft die ichbetonte Schaffenslust, jene rauschhafte Poetik der All-Einheit, in welcher Kunst und Leben bruchlos ineinander übergehen, eine überraschende Nähe zu dem italienischen Dichter.“ (Bosse, in ebd., S. 182) Ich finde D'Annunzios Biographie zwar schwer mit dem Chandos-Brief vergleichbar, jedoch ist es interessant, dass beide Texte den Ausgangspunkt für eine auf das Publikum gerichtete Veränderung im künstlerischen Schaffen darstellen.

⁵⁴⁷ Jäger-Trees spannt den Bogen vom Zerfall der Einheit am Beispiel der Sprache zum Charakter der von Bourget und Nietzsche beschriebenen und in dieser Arbeit bereits zitierten literarischen Dekadenz (vgl. Jäger-Trees, S. 192). Die Verfasserin sieht darin jedoch die Absicht Hofmannsthals, die Extremen der Dekadenz zu übertreiben und sich von ihr zu distanzieren (vgl. ebd., S. 194). Peter Schäfer schreibt in seiner Arbeit, *Zeichendeutung. Zur Figuration einer Denkfigur in Hugo von Hofmannsthals „Erfundene Gespräche und Briefen“*, Aisthesis Verlag, Bielefeld: 2012, dass Chandos‘ Sprachkrise eher „als Beitrag zur Kulturkritik gelesen werden“ (ebd., S. 51) sollte.

⁵⁴⁸ Wie man in der oben zitierten Studie liest, ist die Krise Chandos‘ als „Erkenntniskrise“ (ebd., S. 17) zu verstehen.

eine diskursive Erfahrung bzw. auf den Glauben, dass das Sich-Erkennen und das Sich-Ausdrücken keinen Gegensatz bilden. Das Sich-Ausdrücken ist jedoch ein Akt, der eine Bewegung nach außen bzw. eine Übertragung des Innerlichen nach außen darstellt, welche sich der von Elis antizipierten und von Chandos dargestellten Intro-Version (Bewegung nach innen) entzieht. Wenn die Sprache in Anlehnung an die Dekadenz (ver-)fällt, bleibt Chandos die Möglichkeit verwehrt, in der auf Sprache fundierten, allgemeinen Kultur (in Bezug auf seinen gescheiterten Plan von *Nosce te ipsum* schreibt Chandos von mythischen Erzählungen, Narziss, Proteus, Perseus, Aktäon, Tantalus, Sirene, Dryaden usw.) zu „verschwinden“ (ebd., S. 463) und aus ihr „heraus mit Zungen [zu] reden“ (ebd.).⁵⁴⁹ Interessant und wichtig für das Thema dieser Untersuchung ist, dass hingegen die sogenannten „guten Augenblicke“ (ebd., S. 467) nicht aus einer diskursiven Erfahrung bestehen. Sie werden von Gegenständen ausgelöst, über die „sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet“ (ebd.). Fällt die Sprache und zusammen mit ihr die verschriftlichte Kultur weg, bleibt für das Subjekt nur noch der Körper und das, was sich noch „durch keine kulturelle Werthaftigkeit“⁵⁵⁰ auszeichnet und sich der Sprache der Kultur nicht bedient, also stumm ist, übrig: die „nichtig[en] Kreatur[en]“ (ebd., S. 469). Diese lösen in ihm eine Art unfreiwillige, rasche und ekstatische Körperreaktion aus, oder besser: Sie können auf ihn eine Suggestion ausüben, die das Subjekt dank der Identifizierung an diese nichtigen Kreaturen bindet.⁵⁵¹

Der Tod der Mäuse im Keller ist diesbezüglich sehr prägnant. Chandos schreibt: „Alles war in mir“ (ebd., S. 468). Er spürt damit den Tod in seinem eigenen Körper genauso wie die sterbenden Tiere. Er kann sich in ihre Lage hineinversetzen und sich mit ihnen identifizieren. Das Leiden mit einer Kreatur, die man sonst verachtet, ist das, was die von Chandos beschriebene Nähe zwischen ihm und Crassus ausmacht: Crassus machte sich öffentlich zum Narren, weil er über den Tod seiner Muräne weinte (vgl. ebd., S. 471).⁵⁵² Interessant ist, dass Chandos sein „Anteilnehmen“ (ebd., S. 468) am Tod der Mäuse am Beispiel anderer Erfahrungen mit dem Tode (eine Mutter und ihr sterbender Junge, eine Sklave an der erstarrenden Niobe usw.) zu

⁵⁴⁹ Vgl. ebd., S. 20 f.

⁵⁵⁰ Wellbery, in Dangel-Pelloquin (Hrsg.), *Hofmannsthal neue Wege der Forschung*, S. 197. Der Verfasser schreibt außerdem, dass durch die Verwandlung der stummen Dinge ins Subjekt sie „zum Träger einer metaphysischen Bedeutsamkeit“ (ebd.) werden, die wichtig für das Verständnis Hofmannsthals des Opfers ist. Darüber wird im nächsten Unterkapitel (3.3.4 „Die Performanz des Körpers: Ritual und Selbsterkenntnis“) die Rede sein.

⁵⁵¹ Die Verwendung des Verbs ‚gleiten‘ bezüglich der nichtigen Kreaturen bringt uns zum Ausdruck „glisser la vie“, also ‚über das Leben gleiten‘, zurück. Dieser Ausdruck beschreibt Hofmannsthals Kritik an den Ästhetizismus, der immer von einer Bedrohung von außen in Frage gestellt wurde. Interessanterweise wendet Chandos jetzt seinen Blick auf die Dinge, über die er sonst hinweggesehen hätte, und diese verkörpern jetzt überraschenderweise keine Bedrohung mehr, sondern den Weg zurück zum Leben.

⁵⁵² Wolfram Mauser beschreibt in seiner Arbeit, *Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals*, Hermann Böhlau, Wien: 1961, den Vergleich zu Crassus als Hinweis des Autors auf Eindrücke, auf die man körperlich reagiert (vgl. ebd., S. 61). Ich würde in diesem Fall nicht lediglich von Eindrücken und viel mehr von Anteilnehmen, also von einem Gefühl sprechen, worauf man mit einer Körperreaktion antwortet, und zwar mit den Tränen.

beleuchten versucht (vgl. ebd.). Diese Beobachtung scheint mir deswegen so interessant, weil ich bis jetzt das Paradox des Dichterischen bei Hofmannsthal an seiner Vorstellung festgemacht habe, dass in der Erfahrung des Todes, welche als panischer Moment dargestellt wird, das Ich das höhere Leben (er-)lebt. In dieser dionysischen Erfahrung konnte sich das Ich in die Natur ausdehnen und eins mit ihr werden. Hier hingegen scheint Hofmannsthal das Paradox überwunden zu haben. Er wird nicht im Sinne eines Massenindividuums Teil eines Ganzen, sondern sein Körper wird utopischerweise „aus lauter Chiffren [bestehen], die [ihm] alles aufschließen“ (ebd., S. 469)⁵⁵³ bzw. die ihm einen anderen Weg zeigen. Die Intro-Version wird als Weg in die Existenz oder der Körper als Weg für die Aufschlüsselung der Existenz der anderen in sich gesehen:

Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens (Ebd., S. 471)

Die Auseinandersetzung zwischen den Wirbeln der Sprache und den Wirbeln, die ihn zu sich selbst führen, weist meiner Meinung nach auf die Intro-Version als Weg in den Körper hin.

⁵⁵³ Waltraud Wiethölter schreibt in ihrer bereits zitierten Arbeit, dass es um „die geduldige Einübung in eine Körpersprache [geht], deren Gesetze, Regeln und Grammatik zum geringsten Teil durch das Subjekt bestimmt werden [...]“ (Wiethölter, S. 68). Simone Gottschlich-Kempf schreibt in ihrer relativ neuen und sehr lesenswerten Studie, *Identitätsbalance im Roman der Modernen. Rainer Maria Rilke, Max Frisch und Botho Strauss*, Königshausen & Neumann, Würzburg: 2014, Hofmannsthal sei hiermit eigentlich zu seinem ursprünglichen und einst aufgegebenen Plan zurückgekommen, mit Hieroglyphen die Natur aufzuschlüsseln, jedoch „mit dem Unterschied, dass er nun zur Entzifferung der Zeichen keiner Schlüssel mehr bedarf, sondern sein Körper selbst ‚zu einem Schlüssel, zu einem Medium dieser Schrift‘ geworden ist.“ (Ebd., S. 339) Daran anzuschließen ist auch die Studie von Christiaan L. Hart-Nibbring, *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main: 1981, in dem der Verfasser auch als Zugang für das Verständnis des Texts den Körper als „Erkenntnisorgan“ (ebd., S. 158) erklärt und von somatisierter Sprache redet (vgl. ebd.). In diese Richtung geht auch die Studie von Bettina Rutsch, *Leiblichkeit der Sprache Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*, Peter Lang, Frankfurt am Main: 1998. Die Verfasserin widmet dem Chandos-Brief ein Unterkapitel (vgl. ebd., S. 60-89). Bezüglich des Körpers als Chiffre schreibt Rutsch: „Nur insofern Chandos selbst leibliches Individuum ist, vermag das ihn körperlich Umgebende sich ihm zu erschließen. Die universalen Chiffren, welche er vormals zu totalem Verständnis auflösen zu können glaubte und die sich um Zustand der Krise hermetisch gegen ihn abzuschließen scheinen, entdeckt er nun als seine eigene Existenz zugehörig. Da sein Körper mikrokosmisch eben die Zeichen hält, die ihn makrokosmisch umgeben, fallen zum einen in den Momenten gesteigerter Wahrnehmung Selbst- und Weltgespräch in einer Intuition des ‚unendlichen Widerspiels in mir und um mich‘ zusammen; zum anderen entziehen sich jenseits der ‚Augenblicke‘ sowohl die Phänomene des eigenen Leibes als auch die des Welt-Körpers aufs neue dem Verständnis und der Versprachlichung [...]“ (Ebd., S. 82) Daran anzuschließen ist außerdem die bezüglich Chandos‘ Erlebnisse auf den 26. August 1917 datierte Tagebuchaufzeichnung (Notiz von R. Pannwitz), die im Band XXXI der kritischen Ausgabe der Werke Hofmannsthals zu finden ist. Hier liest man: „Die Ratten-Vision: hier dasselbe moderne Element der Verderbung der Urgefühle durch subietive nerven-affection wie bei den grossen Dingen der Elektra auch. Hier wird minutiöses durch überspitzte intensität der empfindung riesengross: die proportionen gehn verloren. [...] z. b. ist es spleen die beiden ratten die sich an verstopfter ritze begegnen zu fühlen. Das ist hamlet. Das ist aber auch die ganze moderne empfindung der sozialen frage. [...] Im Grunde liegt eine unendliche übermächtige liebe zu allem Leben. Sie erträgt Sich selbst nur wenn sie schöpferisch wird.“ (HvH, *Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 294) Besonders interessant an dieser Eintragung finde ich die Vorstellung, dass in der Rattenszene die Moderne verbildlicht sei, die der fiktive Autor Chandos nicht zufällig einverleibt. Der Leser sei somit auf die Erwägungen des zweiten Kapitels dieser Studie (2.3 „Die (Re-)Aktion auf den Verfall wird zu Kritik“) zurückverwiesen, in dem v. a. am Beispiel Nietzsches Vorwort zu *Der Fall Wagner* von der Dekadenz als Symptom einer Krankheit und nun einer Krise die Rede war, die man erstmal einverleiben muss, um sie überwinden zu können.

Dieser Weg stellt gleichzeitig die Möglichkeit dar, aus der sprachlosen Intro-Version herauszukommen und die bis jetzt verachteten Dinge durch eine vom Körper bewirkte, unmittelbare Identifizierung zu binden.⁵⁵⁴ Mir scheint, dass unter diesen bis jetzt verachteten Dingen auch die Menge verstanden werden kann, die genauso wie der Dichter auf einen Moment der Vereinigung wartet. Diesen Moment muss der Dichter zunächst in sich finden und spüren, um ihn nach außen zu richten bzw. auf den Körper der Menge wirken zu können. Chandos und Elis stellen den Versuch des Autors dar, auf der Suche nach dem Weg aus der Intro-Version heraus in die Existenz, erst einmal den Weg ins Innere zu veranschaulichen. Chandos selbst schreibt in seinem Brief, bevor er sich erneut ins Schweigen zurückzieht, an seinen Adressaten: „Mein Inneres aber muß ich Ihnen darlegen“ (ebd., S. 462).

3.3.4 Die Performanz des Körpers: Ritual und Selbsterkenntnis

Die Vermutung, dass *Ein Brief* nicht lediglich als Sprachkrise zu lesen ist, sondern dass der Autor hiermit auf einen Medienwechsel mit dem Ziel einer neuen, unmittelbar auf die Menge gerichteten Identifizierungspoetik und -politik hinweist, lässt sich auch anhand anderer Texte stärken, die in diesem Unterkapitel analysiert werden. Hofmannsthals Aufsätze über Eleonora Duse sowie über Ruth St. Denis und allgemein seine Texte über den tanzenden Körper zeigen meiner Meinung nach die Möglichkeit eines Auswegs aus der sprachlosen Intro-Version Chandos' auf. Grundlage hierfür ist eine auf die unmittelbare Performativität des Körpers basierte, rituelle Wirkungsästhetik mit dem Ziel einer Identifizierung im Sinne Freuds; der Körper auf der Bühne verleiht in einer Art Ritual den sogenannten blitzartigen, unwillkürlichen, guten Augenblicken Chandos' Absicht und Dauer. Chandos' Versuch, sein Inneres durch Sprache zu beschreiben bzw. für das Publikum zugänglich zu machen erweist sich nun als indirekter Weg, weil die Sprache eine Kultur kodiert und diese wiederum von ihr kodiert ist. Chandos lehnt diese zugunsten einer von stummen, nichtigen Kreaturen bewirkten Suggestion auf den Körper ab. Dieses Verfahren gipfelt in seinem Versprechen zu schweigen.

⁵⁵⁴ Gabriele Brandstetter schlussfolgert in ihrer Arbeit, *Tanz-Lektüren Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 1995, am Beispiel des Chandos-Briefs, dass in den Wirbeln „sich der Ausweg [bietet], der Um-Weg der Zeichenkrise der Literatur in ein Medium, das ein anderes Modell des Schöpferischen zu gewähren scheint – eine Poetologie des Körperlichen, der Gebärde, der Pantomime, des Tanzes, die für Hofmannsthals Werk nach dem ‚Chandos‘-Brief charakteristisch ist; [...]“ (Ebd., S. 56) Osterkamp schreibt in seiner bereits zitierten Studie, in *Hofmannsthal Jahrbuch 2*: „Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal“, dass der Chandos-Brief als Begründung des Autors zu lesen sei, warum er darauf verzichtet, eine Sprache für die ‚stummen Dinge‘ zu finden und dass sich der Autor mit diesem Text allgemein von der Sprache des Schweigens abgrenzt (vgl. Osterkamp, in ebd., S. 126). Mir scheint eher, dass es Hofmannsthal mit diesem Text darum geht, das Moment der Eins-Werdung zwischen Subjekt und Objekt anders als durch die Sprache zu verdichten, damit dieses Ineinander-Übergehen auch auf den Rezipienten ausgeweitet werden kann und als Angelpunkt seiner Wirkungsapoetik und -politik gekrönt wird. Das Mysterium des erhöhten Lebens wird somit keine Erfahrung des einzelnen Künstlers, sondern dieses Mysterium wird in Form von Kult auf das Publikum eröffnet. Davon wird im nächsten Unterkapitel dieser Arbeit die Rede sein.

In *Buch der Freunde* (1921), eine Sammlung von Zitaten anderer Autoren und Gedanken von Hofmannsthal selbst, schreibt der Autor,

[...] daß alle Himmel und Unterwelten aller Religionen aus dem menschlichen Innern erbaut sind: auf die Kraft der Projektion nach außen kommt alles an. (HvH, *Buch der Freunde*, in RA III, S. 259)

Dieser Gedanke hat insofern mit dem Chandos-Brief zu tun, als dass man von Chandos in *Ad me ipsum* liest, dass es sich um „[d]ie Situation des Mystikers ohne Mystik“ (HvH, *Ad me ipsum*, in ebd., S. 601) handelt, die zum „Anstand des Schweigens als Resultat“ (ebd.) führt. Thema des ersten Kapitels dieser Untersuchung war der Begriff des *corpus mysticum*, von dem die Masse die Kehrseite darstellt und dessen synekdochischer Charakter als der Struktur der katholischen Religion intrinsisch beschrieben worden ist: Jeder Angehörige fühlt sich als Teil eines Körpers, der als Ganzes nie zum Vorschein kommt und welcher von der Person des Priesters sowie durch das Ritual performativ als Ganzes dargestellt wird. Wie lässt sich diese Art von Mystik auf Chandos übertragen? Chandos schreibt: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile“ (HvH, *Ein Brief*, in EGBR, S. 466). Klar ist nun, dass die Verbindung im Sinne eines *corpus mysticum* zwischen Ganzem und Teilen in Anlehnung an Bourgets Verständnis der Dekadenz nicht mehr vorhanden ist. Chandos erkennt an den Tod der Mäuse im Keller: „Alles war in mir“ (ebd., S. 468) und diese Identifizierung führt zu einer Auflösung der Grenzen zwischen Subjekt und stummen Dingen bzw. zu einer Depersonalisierung des erlebenden Subjekts, das sich in einen „Körper aus lauter Chiffren“ (ebd., S. 469) verwandelt. Der *corpus mysticum* und ein aus Chiffren bestehender Körper haben etwas Gemeinsames: Es geht in beiden Fällen um eine zur Einheit gewordene Pluralität. Während der erste jedoch “[can] be grasped only intellectually, since it was not a real or material body”⁵⁵⁵ bzw. der Körper lediglich als Verbildlichungsmetapher dient, geht es bei Chandos um Einverleibung bzw. um „Anteilnehmen“ (ebd., S. 468), was auf den Körper wirkt und nicht in Worte mündet. Es zielt deswegen nicht auf die Verbindung zum Ganzen (gemeint ist die aus Kultur und mit Kultur bzw. mit Sprache begreifbare Welt), sondern ist im Gegenteil nach innen gerichtet und zwar „von den Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen“ (ebd., S. 469). Nun weist der *corpus mysticum* auf eine Transzendenz bzw. auf eine nach außen bindende Projektion, während Chandos' Erfahrung als Mystiker eher als eine immanente zu verstehen ist. Ihm fehlt nun die Mystik oder die Religion, welche – wie wir in der Notiz Hofmannsthals gelesen haben – daraus besteht, das Innere nach außen zu projizieren.⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, S. 210.

⁵⁵⁶ Aleida Assmann schreibt in ihrem sehr lesenswerten Beitrag, „Hofmannsthals Chandos-Brief und die Hieroglyphen der Moderne“, in *Hofmannsthal Jahrbuch 11*, S. 267-280, dass „[d]ie neue Offenbarungsformel das östliche ‚at twam Asi‘ (auch das bist du) [ist], das an die Stelle des westlichen ‚gnozi seauton‘ (erkennen dich selbst)

Im ersten Kapitel dieser Untersuchung wurde bereits das Ritual als performative Kraft einer Projektion nach außen mit einem Verwandlungszweck nach Böhmes These als *totum ex parte* erklärt:⁵⁵⁷ Als Kult, welcher aus den Teilen oder aus den Einzelnen ein Ganzes schafft. Diesem Verständnis zufolge nähern sich Ritual und Religion, wie sie Hofmannsthal versteht – nämlich v. a. als zeremonielle Kulte – einander an. Interessanterweise beschreibt Hofmannsthal in *Buch der Freunde* die Zeremonie als „das geistige Werk des Körpers“ (HvH, *Buch der Freunde*, in RA III, S. 270). Demzufolge kann der Intro-Version Chandos' in den Körper nur durch die vom Körper zu leistende, performative Projektion des Inneren und des Geistigen nach außen zu einem identitätserzeugenden Ritual werden, in dem der Körper auf der Bühne im Sinne von Hofmannsthals Verständnis des Opfers in *Ad me ipsum* sein Selbst aufgibt (vgl. HvH, *Ad me ipsum*, in ebd., S. 602) und, gemäß Chandos' Wunsch, zu einem Körper aus Chiffren wird, der ihm alles aufschließen kann (vgl. HvH, *Ein Brief*, in EGBR, S. 469). Das Opfer stellt für Hofmannsthal den „Weg zum Leben und zu den Menschen“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 602) dar und löst nun das anfängliche Problem des indirekten Wegs zwischen Leben und Poesie.

In 1903 in *Die neue Rundschau* erschienenen, nach platonischem Muster gestalteten, fiktiven Dialog *Das Gespräch über Gedichte* erklärt Clemens seinem Dialogpartner Gabriel das Symbol, das laut ihm den Grundstein der Poesie bilde. Um dieses zu illustrieren, greift er auf die symbolische Opferhandlung zurück:

[...] auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; [...] er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. [...] Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. – Das ist die Wurzel aller Poesie [...] denn was ist klarer, als daß sich mein Fühlen in Hamlet auflöst, solange Hamlet auf der Bühne steht und mich hypnotisiert? (HvH, *Das Gespräch über Gedichte*, in EGBR, S. 502 f.)

getreten ist. Während der Imperativ des delphischen Orakels dem Menschen auferlegte, sich selbst als unabhängig von der Welt zu erkennen, richtet sich die buddhistische Formel auf eine Selbsterkenntnis als Teilhabe an der Weltsubstanz.“ (Assmann, in ebd., S. 278) Das Problematische an dieser neuen mystischen Erfahrung, die Chandos einverleibt, ist jedoch, dass während für die westliche Formel eine Sprache bereits erfunden worden ist, diese neue Erfahrung eine neue Sprache braucht. Diese sollte dazu verhelfen, aus der panischen Erfahrung der Gleichheit herauskommen. Statt das Andere als reines Objekt zu betrachten, an dem man sich nur widerspiegelt, muss diese neue Erfahrung die Möglichkeit eröffnen können, die Teilhabe an der Substanz der Welt nicht als einmalige Erfahrung zu (er-)leben. Also es geht Hofmannsthal darum, gerade diese Erfahrung wiederholen zu können, um Einzelne und Publikum durch eine solche Teilhabe, die das Kunstwerk allgemein leisten sollte, binden zu können. Diesbezüglich lohnt sich erneut Bomers' Arbeit über den Chandos-Brief zu zitieren, in dem er – obwohl er den Text als rein fiktional betrachtet – in Bezug auf die „guten Augenblicke“ von einer „rituellen Handlung“ (Bomers, S. 121) redet, in der man am Heiligen bzw. an der Einheit teilnimmt (vgl. ebd.). Bomers sieht jedoch im Chandos-Brief nicht die Möglichkeit einer Ins-Werk-Setzung des Rituals.

⁵⁵⁷ Vgl. Böhme, S. 234.

Diese schlagartige Augenblicklichkeit erinnert deutlich an Chandos' mystisch-körperliche Erfahrung mit den sterbenden Mäusen, jedoch mit dem Unterschied, dass hier die Auflösung des Subjekts mit dem Tier nicht plötzlich und unerwartet von außen kommt, sondern dass ihr eine Handlung vorangeht: Das Opfer wird zu einem Ritual, das wiederum als *totum ex parte* die ersehnte Verbindung zum Ganzen wiederherstellt. Gerade diese Handlung ermöglicht dem Opfernden die „Götter zu begütigen“ (ebd., S. 502) bzw. die von Chandos ersehnte Verbindung der Innerlichkeit nach außen herzustellen. Interessanterweise liest man im *Ad me ipsum*, dass das Tun, Voraussetzung für den Weg ins Soziale, genauso wie das Opfer, „sich aufgeben [ist]“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 602). Und gerade die Selbst-Aufgabe ermöglicht die Auflösung des Subjekts in einem fremden Dasein bzw. in einem fremden Körper oder eben die Verwandlung des Subjekts in einen Körper aus Chiffren.⁵⁵⁸ Die Auflösung des Subjekts in einem fremden Körper und die damit verbundene Erfahrung der Einheit sowie der Entpersonalisierung

⁵⁵⁸ Vgl. in Bezug auf den Text *Ein Brief* und auf die sogenannten guten Augenblicke, Wellberys These, dass die stummen Dinge „zum Träger einer metaphysischen Bedeutsamkeit“ (Wellbery, in Dangel-Pelloquin, *Hugo von Hofmannsthal Neue Wege der Forschung*, S. 197) werden, die eine wichtige Rolle für den Begriff des Opfers spielen. Wellbery sieht jedoch im Akt des Opfers den Gründungsakt einer neuen Kultur (vgl. ebd., S. 207), während in dieser Studie das Opfer als identifizierungstiftender Akt gelesen wird, der nicht die Kultur neu schöpft, sondern die Kunst in ein wirkendes Ritual für das Publikum oder eben für die Menge verwandelt. Wellbery ist aber Recht zu geben, was den Zusammenhang von Opfer als präkulturellen Akt und Sprache als Kulturwert angeht, weil ersteres sich jenseits von einer aus Sprache gemachten Kultur abspielt (vgl. ebd., S. 209). Vergessen darf man jedoch nicht, dass das Opfer in Hofmannsthals Vorstellung nicht eine reine Erfahrung des Körpers bleibt, sondern – wie wir sehen werden – er wird danach streben, eine Sprache zu finden, die diese Erfahrung der Eins-Werdung aus ihrer Zufälligkeit (wie im Fall Chandos') und Einmaligkeit befreit und sie hingegen in eine durch Sprache und Körper hervorrufbare und wiederholbare Erfahrung verwandelt. Urmann schreibt – gegen Wellberys eben wieder-gegebene These (die er in seiner Arbeit zitiert) –, dass die Opfervorstellung „lediglich eine von vielen, bei weitem nicht die dominierende Inspirationsquelle der hofmannsthalschen Poetologie oder gar Lyrik selbst [bleibt].“ (Urmann, S. 568) Hebekus hingegen sieht das Symbolische dieser Handlung darin, dass diese lediglich wiederholt wird (vgl. Hebekus, S. 282). Daran anzuschließen ist Hans Jürgen Schings, der das Beispiel des Opfers in seinem Beitrag „Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals ‚Gespräch über Gedichte‘“, in *Hofmannsthal Jahrbuch 11*, S. 311-339, lediglich als „analogisches Argument“ (ebd., S. 315) liest, mit der Hofmannsthal die Auflösung des Subjekts verbildlicht. Mehr als nur eine bloße Analogie ist hinter der symbolischen Opferhandlung zu verstehen. Peter Schäfer liest Gabriels Vorstellung des Symbols zusammen mit Blumenbergs *Arbeit am Mythos* und hebt hervor, dass sowohl Gabriel als auch Blumenberg den Ursprung des Symbols „in früheren Kulturstufen“ sehen und „dies zudem im Elementaraffekt der Angst“ (Schäfer, S. 131) koppeln. Ich möchte an dieser Stelle den Leser auch auf den Beitrag von Bernhard Neuhoff „Ritual und Trauma. Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und Hofmannsthal“, in *Hofmannsthals Jahrbuch 10*, S. 183-211 aufmerksam machen. Der Verfasser nimmt hier interessanterweise Benjamins Essay *Über einige Motive bei Baudelaire*, der im ersten Kapitel dieser Arbeit bezüglich des (Ver-)Falls der Reaktion in (Re-)Aktivismus bereits diskutiert worden ist, und vergleicht Benjamins Muster des Traumas mit dem Freuds und Hofmannsthals im *Gespräch über Gedichte* am Beispiel des Opfers. Neuhoff betrachtet eine auffällige Konstante in den drei Autoren und zwar, dass es „zwischen Ritual und Trauma [...] ein spezifisches Spannungsverhältnis zwischen Einmaligkeit und Wiederholung“ (ebd., S. 200) gibt. Obwohl Neuhoffs Beitrag einen wichtigen Einblick in die wichtigsten theoretischen Texte gewährt, die viel zur Entstehung der Moderne beigetragen haben, liegt seiner Interpretation des Zusammenhangs von Trauma und Ritual bei Hofmannsthal ein Fehler zugrunde. Er behauptet, dass Gabriel seinem Gesprächspartner „das Wesen der dichterischen Metapher in Analogie zur Entstehung des Opfers“ (ebd., S. 208) erklärt. Jedoch macht Gabriel das Wesen des Symbols durch eine Metapher begreiflich, die mehr als nur eine bildliche Erklärung eines Begriffes darstellt. Die Analogie zwischen Opfer und Symbol besteht in erster Linie darin, dass es um eine „symbolische Handlung“ (HvH, *Das Gespräch über Gedichte*, in EGBR, S. 503) mit kultischem Charakter geht.

des Subjekts erinnern an die Erfahrung des Individuums in einer gerne als Körper beschriebenen und wahrgenommenen Menge. Das geschieht unabhängig davon, ob es um eine gezähmte oder um die Gründung und den Ausbruch einer gefährlichen und nun plötzlichen Masse geht. Neuhoff schreibt interessanterweise:

In diesem lebensbedrohlichen Augenblick „panischen“ Schreckens greift der urzeitliche Erfinder des religiösen Opfers nach einem Widder und tötet ihn an Stelle seiner selbst [...]. Was hier unter Anspielung auf den Abrahams-Mythos wie auch auf Herders Sprach-Ursprungsschrift, in Szene gesetzt wird, ist ein „gründender Augenblick“. Er markiert nicht allein eine phantasmatische Einheit von Zeichen und Bezeichnetem, von Symbol und Körper, sondern darüber hinaus – und das ist vielleicht noch wichtiger – einen Indifferenzpunkt von Ereignis und Institution, von Einmaligkeit und Wiederholung. Allein deshalb kann die hier inszenierte Geburt des Rituals aus dem traumatischen Augenblick zum Paradigma für das dichterische Symbol – genauer: für die Metapher werden. Metaphern, wie Hofmannsthal sie versteht, sind innerhalb der Sprache die eigentlichen Ereignisse.⁵⁵⁹

Aufschlussreich für unsere Untersuchung ist, dass Neuhoff bezüglich des ersten Opfernden von panischem Schrecken redet. Gezeigt wurde, dass das panische Schrecken zur Figur Pan zurückführen ist. Diese Bezeichnung der Angst des Opfernden als panisches Schrecken kommt im Text von Seite Gabriels: Der erste Opfernde „fühlte, daß die Götter ihn haßten“ (HvH, *Das Gespräch über Gedichte*, in EGBR, S. 502). Das ‚Panische‘ ist hier nicht im Sinne des Panismus zu verstehen, sondern speist sich aus der Angst vor den Göttern, weil der erste Opfernde die Verbindung zwischen ich und All (Panismus) verfehlt und sozusagen in Panik ausbricht. Wie Fred Lönker in seinem Aufsatz, „Die Wirklichkeit der Lyrik. Zu den Dichtungskonzeptionen Hofmannsthals und Benns“,⁵⁶⁰ schreibt, „sind Formulierungen wie ‚trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes‘, ‚halb unbewußt‘“⁵⁶¹ usw. Merkmale für ein Subjekt, das nicht über sich verfügt,⁵⁶² und zwar Merkmale für ein Individuum, das in Panik geraten ist. Wir sind hier erneut mit einer Konstellation konfrontiert, die in dieser Arbeit schon mehrmals betrachtet worden ist: Die Panik stellt das Individuum vor einen Scheideweg bzw. sie zwingt es dazu, eine Entscheidung zu treffen. Interessanterweise lesen wir im *Gespräch über Gedichte*, dass der erste Opfernde, bevor er „halb unbewusst“ (HvH, *Gespräch über Gedichte*, in EGBR, S. 502) das Tier darbrachte, damit dieses „für ihn sterben konnte“ (ebd., S. 502 f.), entschieden war, sich selber „dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust“ (ebd., S. 502) zu opfern. Die von der Panik diktierte Entscheidung war nun, sich das Leben zu nehmen, aber „trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes“ (ebd.) ergreift er das Tier und erlebt hingegen die panische Verschmelzung des Ichs mit dem fremden Körper. Augenfällig scheint mir die Wiederholbarkeit

⁵⁵⁹ Neuhoff, in *Hofmannsthals Jahrbuch* 10, S. 208.

⁵⁶⁰ Fred Lönker, „Die Wirklichkeit der Lyrik. Zu den Dichtungskonzeptionen Hofmannsthals und Benns“, in *Hofmannsthal Jahrbuch* 17, S. 227-252.

⁵⁶¹ Ebd., S. 235.

⁵⁶² Vgl. ebd.

des Musters, dass das Individuum immer auf eine Erfahrung der panischen Einheit angewiesen ist. Einerseits könnte man behaupten, dass der freiwillige Tod mit der Abgrenzung des Künstlers vergleichbar sei, jedoch fußt diese Entscheidung – ähnlich wie in dem von mir genannten Paradox der Dekadenz – erneut auf der Nähe einer Erfahrung der Vermischung. Auffälliger ist es, dass der erste Opfernde – ähnlich wie der sterbende Maler aus dem Drama *Der Tod des Tizian* – sich nah am Tode befindet und ein Moment der Lebenserhöhung (er-)lebt, aus dem erneut Pan auftaucht; diesmal jedoch nicht in Gewand einer Puppe, sondern in Gestalt eines Tiers, das jedoch als Gewand für das Leben als Einheit steht.

Bedeutsam ist, dass gerade das Opfer das Problem der Einmaligkeit der Einheitserfahrung der früheren Helden Hofmannsthals ablöst, weil es – wie Neuhoff anmerkt – gleichzeitig „Ereignis und Institution“⁵⁶³ ist, die als Symbol mit der Absicht wiederholt werden kann, diese Handlung nicht lediglich zum Selbstgenuss oder zur privaten Erlösung zu nutzen, sondern auch um das Publikum im gleichen Einheitsverhältnis der Urheber dieses Zusammenhalts binden zu können. Bemerkenswert ist nun, dass das Unbewusste (Zustand des Individuums in einer Masse sowie Zustand des ersten Opfernden und des Dichters) die Voraussetzung schlechthin für eine Erfahrung der panischen Auflösung ist, der eine Erfahrung der Panik vorangeht. Man kann allerdings zwischen Dichter als Opfernden und verlorenem Individuum in der Masse einen wichtigen Unterschied erkennen. Die Fähigkeit des Opfernden, eine wiederholbare kultische Institution gestiftet zu haben, beinhaltet die Möglichkeit an sich, durch einen Kult die Unordnung (Masse) in kultische Ordnung (gezähmte Massenerfahrung) zu verwandeln. In Anlehnung an Girards bekanntes Werk *Das Heilige und die Gewalt* ist hingegen das Opfer keine reine symbolische Einrichtung, sondern eine Wiederholung eines realen Kollektivmords, dessen ordnungsstiftende Wirkung einst durch die Ableitung der Gewalt auf ein Opfer zustande gekommen ist.⁵⁶⁴ Das Opfer in Hofmannsthals Vorstellung krönt den Dichter als möglichen Massenverführer, der durch die kultische Wirkung der Poesie Ordnung stiftet oder die Masse in das Publikum verwandelt.

Dass Hofmannsthal dieses Moment der Identifizierung zwischen Opferndem und Tier mit demjenigen der Hypnose im Theater vergleicht (vgl. ebd., S. 503), lässt sehr deutlich werden, dass mit Symbol und Poesie in der oben zitierten Textstelle nicht nur Dichtung gemeint ist.⁵⁶⁵ Vielmehr geht es um eine symbolische Kunst, die auf einer rituellen, performativen Wirkung auf

⁵⁶³ Neuhoff, in *Hofmannsthals Jahrbuch* 10, S. 208.

⁵⁶⁴ Vgl. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Benziger Verlag, Zürich: 1987, und besonders S. 9-61.

⁵⁶⁵ In den Varianten und Erläuterungen des hier zu analysierenden fiktiven Gesprächs liest man interessanterweise bezüglich des Symbols: „Jedes Symbol verursacht ein partielles Sich-verwandeln, ein kleines Drama.“ (HvH,

das Publikum basiert.⁵⁶⁶ Schäfer betont in seiner bereits zitierten Studie, dass das wichtigste in der symbolischen Handlung des ersten Opfernden die Wirkung sei,⁵⁶⁷ jedoch findet es der Verfasser nicht verständlich, warum danach von der von Hamlet auf den Zuschauer ausgeübten Hypnose die Rede ist, weil der Zuschauer sich nicht mit Hamlet auflöst, sondern von ihm hypnotisiert ist.⁵⁶⁸ Wie wir schon bei Freud bezüglich des psychologischen Zustands eines Individuums in einer Masse gelesen haben,

[tritt] im Traum und in der Hypnose in der Seelentätigkeit der Masse die Realitätsprüfung gegen die Stärke der affektiv besetzten Wunschregungen [zurück].⁵⁶⁹

Wir wissen bereits, dass das Publikum in einem Theater sich ähnlich wie das Individuum in einer Masse fühlt und verhält und nun kann problemlos der Schauspieler die Rolle des Hypnotiseurs inne haben, weil nicht die Realitätsprüfung, sondern eben die Affekte den Zuschauer an ihn binden, solange er auf der Bühne ist bzw. genauso wie der Hypnotiseur, solange ihm in die Augen geschaut werden kann. Nicht zufällig wurde das Theater als Mittel schlechthin für die Massensuggestion gepriesen. Dass Hofmannsthal das Theater als eine Opferhandlung und nun als eine auf Hypnose und Identifizierung (beide im Freud'schen Sinne) fundierte, gegenseitige Auflösung von Handlung, Schauspieler und Menge sieht, ist meines Erachtens deutlich aus der zitierten Textstelle zu lesen. Nicht von der Inszenierung Hamlets auf der Bühne, sondern von ‚Hamlet auf der Bühne‘ ist die Rede.⁵⁷⁰ Hiermit weist der Autor auf die Selbstaufgabe des

Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe, S. 327) Laut Hebekus muss Drama hier der ursprünglichen griechischen Bedeutung treu gelesen werden und zwar als Handlung, Tat und Schauspiel (vgl. Hebekus, S. 276).

⁵⁶⁶ Ralf Simon schreibt in seinem Aufsatz, „Die Szene der Einfluß-Angst und ihre Vorgeschichten. Lyrik und Poetik beim frühen Hofmannsthal“, in *Hofmannsthal Jahrbuch 20*, S. 37-77, dass in der Beschreibung der Opferhandlung eine „Wahrnehmungsform“ und genauer ein besonderes kultisches „Verhältnis zur Welt“ (Simon, in ebd., S. 57) gemeint sei und er stellt am Ende seiner Lektüre die von ihm nicht beantwortete Frage, wie sich Hofmannsthals Hinwendung zum Sozialen aus seinem Verständnis der Poesie als Kult begründen lässt (vgl. ebd., S. 77). Diese Frage möchte ich mit meinen Lektüren von Hofmannsthals Werk beantworten.

⁵⁶⁷ Vgl. Schäfer, S. 134.

⁵⁶⁸ Vgl. ebd., S. 136.

⁵⁶⁹ Freud, S. 19.

⁵⁷⁰ Ich finde interessant und gerade nicht zufällig, dass Hofmannsthal Hamlet und nicht irgendein anderes Drama nennt. Ein Grund dafür könnte Nietzsches Interpretation in *Die Geburt der Tragödie* von Hamlet sein, die ich hier ganz wiedergebe: „Die Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer ein lethargisches Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit von einander ab. Sobald aber jene alltägliche Wirklichkeit wieder ins Bewusstsein tritt, wird sie mit Ekel als solche empfunden; eine asketische, willenverneinende Stimmung ist die Frucht jener Zustände. In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Aehnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion – das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Ueberschuss von Möglichkeiten nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflectiren, nein! – die wahre Erkenntniss, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen. Jetzt verfängt kein Trost mehr, die Sehnsucht geht über eine Welt nach dem Tode, über die Götter selbst hinaus, das Dasein wird, sammt seiner gleissenden Widerspiegelung in den Göttern oder in einem unsterblichen

Schauspielers hin, der sich zunächst das fremde Dasein Hamlets einverleiben bzw. sich opfern muss, damit sich das Fühlen des Zuschauers in ihm wiederum auflösen kann.⁵⁷¹ Die symbolische Opferhandlung, die bereits in den vorchristlichen Heroenkulten eine identitätsstiftende und politische Funktion enthielt, bindet in Hofmannsthals Vorstellung gleichzeitig Handelnden (Künstler) und Zuschauer, weil ihr eine Auflösung des Subjekts zugrunde liegt, welche die Eins-Werdung der Vielfalt in den Körper auf der Bühne oder allgemeiner die Wirkung des Körpers auf den Körper der Menge ermöglicht.

Eleonora Duse

Das Interesse Hofmannsthals für die Performanz des Körpers auf der Bühne und seine Wirkung auf die Zuschauer kommt nicht plötzlich, sondern lässt sich mit seiner anfänglichen Vorstellung

Jenseits, verneint. In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelte ihn. Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden.“ (Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung Ester Band*, S. 52 f.) Dass Hofmannsthal bewusst im *Gespräch über Gedichte* wiederholt, der erste Opfernde greife halb unbewusst auf das Tier und müsse geglaubt haben, dass der Opfernde in ihm stirbt (vgl. HvH, ebd., in EGBR, S. 502), scheint mir gerade auf eine panische Erfahrung hinzuweisen. Diese spielt sich außerhalb der Erkenntnis ab, die Nietzsche zufolge das Handeln hätte töten können, weil dieser Erfahrung, und zwar dem Glauben, das Reflektieren nicht zugrunde liegt. Der erste Opfernde ist im Unterschied zu Hamlet vor der Opferhandlung kein dionysischer Mensch, weil „[e]r fühlte, dass die Götter ihn haßten“ (ebd.) und nun hat ihm seine panische Angst von der dionysischen Ureinheit abgetrennt, die er durch die symbolische Opferhandlung einen Augenblick lang durch „wunderbar[e] Sinnlichkeit“ (ebd.) und nicht durch Erkenntnis als panische und dionysische Ureinheit erlebt. Übereinstimmend ist auch, dass Nietzsche in der oben zitierten Stelle die Kunst als „Zauberin“ bezeichnet und Hofmannsthal von „Zauberei“ und von der „magischen Kraft“ (ebd., S. 503) der Poesie redet, die zwar schwer zu erkennen ist (vgl. ebd.), jedoch unseren Leib rührt und uns zwingt, uns in die Symbole aufzulösen (vgl. ebd.). Die Kunst wird von Nietzsche als das ‚Erhabene‘ bezeichnet; dies lässt sich auch auf den Gedanken zurückführen, dass im Moment der Auflösung nicht die Erkenntnis und der Verstand aktiviert werden, sondern der Moment, in dem das Ich aus der „sinnlichen Welt“ (Friedrich Schiller, „Über das Erhabene“, in Rolf Peter Janz (Hrsg.), *Theoretische Schriften. Band 8*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main: 1992, S. 830) hochsteigt, jedoch nicht um ihm von dieser Sinnlichkeit abzutrennen, sondern um das Individuum noch fester an die Sinnlichkeit zu binden (vgl. ebd.). Martin Urmann schreibt in seiner bereits zitierten Studie, dass dem Mythos gerade eine „Logik des Sinnlichen“ (Urmann, S. 58) unterliegt. In der Studie von Christian Lipperheide, *Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche. Die Verwindung der Metaphysik der Erhabenheit*, Königshausen und Neumann, Würzburg: 1999, liest man, dass das Erhabene bei Nietzsche keine der Vernunft gehörende Erfahrung sei (vgl. ebd., S. 15). Der Leser von einem Gedicht sowie der Zuschauer von Hamlet müssen ja die enge Verbindung zwischen Individuum und Natur nicht erkennen bzw. verstehen, sondern diese dank dem Zauber der Kunst als sinnlichen, mit Freuds Worten als libidinösen Moment erleben, in dem das Individuum sich durch die Symbole in der Natur – ähnlich wie das Individuum in einer Masse – auflöst oder eben bindet. Beiden panischen Erfahrungen fehlt die Reflexion und sie sind auf Affekten fundierte ‚Handlungen‘. Diesbezüglich möchte ich den Leser nochmal auf den Aufsatz Hofmannsthals über D'Annunzios *Le Vergini delle Rocce*, in dem er interessanterweise das Drama nach Aristoteles als Tun und nun als Handlung bezeichnet (vgl. HvH, *Der neue Roman von D'Annunzio*, in PR I, S. 208), hinweisen.

⁵⁷¹ Karl G. Esselborn schreibt in seiner älteren aber noch lesenswerten Studie, *Hofmannsthal und der antike Mythos*, Wilhelm Fink Verlag, München: 1969, bezüglich Schauspieler und Symbol in Hofmannsthals Fassung als Opfer: „Der Schauspieler übernimmt ebendiese Funktion des Symbols, aber unmittelbar, leibhaft-real.“ (Ebd., S. 194) Esselborn erklärt jedoch nicht die Symbolfunktion des Schauspielers als Opfer in Bezug auf die Massenthematik. Daran anzuschließen ist auch Hebekus' Beobachtung, dass das Opfer nach Hofmannsthal eine Doppelstruktur innehat, weil das Subjekt gleichzeitig Objekt bzw. auch Opfer ist (vgl. Hebekus, S. 272).

der Kunst als Wirkung und als Mittel, um etwas in die Welt hineinzubauen, verbinden. Auch der Begriff der Spiegelung geht nicht verloren, sondern nimmt nur eine neue Konturierung an: Weder Sehnsucht noch Verliebtheit soll die Spiegelung erzeugen, hingegen – da die Kulisse als Täuschung verfallen ist – die Identifizierung, die – wie im *Gespräch über Gedichte* zu lesen ist – bereits zwischen dem Leib der Menschen und dem All „dumpf zusammengedrückt“ (HvH, *Gespräch über Gedichte*, in EGBR, S. 504) ist. Diese soll sich als rituelle Handlung ergeben, die sich durch den Körper auf der Bühne und nicht nur durch das Wort ereignet.

Die 1892 erschienene Reihe an Aufsätzen über Eleonora Duses⁵⁷² innovative Inszenierungen der Fedora, der Nora und der Kameliendame in Wien sind diesbezüglich sehr interessant. Der erste Aufsatz bezieht sich auf die ersten zwei Abende und zwar auf die Inszenierungen der Kameliendame und der Fedora, die zuvor von der bekannteren Schauspielerin Sarah Bernhardt auf die Bühne gebracht worden waren. Dass die Kunst der Italienerin innovativer als die der letzteren ist, lässt sich Hofmannsthal zufolge darin erkennen, dass Sarah Bernhardt in jeder Rolle „sich selbst [spielt]“ (HvH, *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche*, in RA I, S. 469), Eleonora Duse hingegen die Puppe des Dichters „als ein lebendiges Wesen“ (ebd., 470) verkörpert. Hiermit kommen wir zum Gemälde des sterbenden Tizians zurück, in dem der von außen kommende dionysische Pan durch eine verschleierte Puppe dargestellt ist. Die hinter der theatralischen Rolle verschleierte Schauspielerin macht aus der Handlung auf der Bühne etwas Lebendiges; aufgrund ihrer Fähigkeit, „das ganze psycho-physiologische Ereignis, das dem Werden eines Wortes vorangeht“ (ebd., S. 471),⁵⁷³ darzustellen, wirkt sie real auf das Publikum. Interessant bezüglich der Nähe zwischen Theater und Massendiskurse ist die Beschreibung ihrer Wirkung auf das Publikum:

Manches an ihrer Charakteristik verstehen wir nicht gleich mit dem Bewußtsein; es wirkt nur auf unsere dunklen Vorstellungsmassen ein und erzeugt Stimmungen, die mit der Gewalt einer Suggestion über uns kommen. (Ebd.)

Wirkung auf das Unbewusste durch Suggestion weist auf die Erzeugung der Bindung einer Menge hin, deren Wesen die Identifizierung und die Ansteckung⁵⁷⁴ zugrunde liegt. Dass der

⁵⁷² In D'Annunzios Roman *Il Fuoco* spielt Eleonora Duse eine sehr wichtige Rolle für die politische Absicht D'Annunzios, durch das Theater auf die Menge wirken zu wollen. Vgl. 4.1.4 dieser Arbeit und besonders „Das Drama, die Frau als Maske und der Autor als Held“.

⁵⁷³ Es wurde bereits mehrmals Martin Urmanns These bezüglich Pan zitiert, dass diese Gestalt auf den Körper hinweist als „vorbewusste Vermittlungsstätte der überindividuellen Energieflüsse des Willens“ (Urmann, S. 42). Deswegen finde ich sinnvoll, Eleonora Duse als Schauspielerin, deren Kunst ohne die Performativität des Körpers unvorstellbar ist, mit Pan im Gewand einer Puppe zu vergleichen. Diese These wird im Laufe dieser Lektüre weiterentwickelt.

⁵⁷⁴ Im zweiten Aufsatz über die Schauspielerin ist von der physischen Ansteckung ihrer Wildheit die Rede (vgl. HvH, *Dritter Abend: Nora*, in RA I, S. 472) und nun wird erneut klar, dass die von Eleonora Duse durch die Zusammenarbeit von Körper und Worten ausgeübte Ansteckung sich in Anlehnung an Urmanns These bezüglich Pan (vgl. Urmann, S. 41 f.) und an die Opferhandlung im Hofmannsthals Verständnis jenseits des Bereichs der Vernunft abspielt.

Autor sich möglicherweise darüber bewusst ist, ist im Satz ‚unsere dunklen Vorstellungsmassen‘ zu lesen, weil das ‚unsere‘ die Gemeinsamkeit der ‚Massen‘ an unbewussten Vorstellungen der Zuschauer oder besser die dunklen unbewussten Vorstellungen, die das Publikum zu einer Menge binden, ausdrückt, die von der Schauspielerin genauso wie von einem Hypnotiseur durch Suggestion geweckt werden. Im zweiten Aufsatz über ihre Inszenierung von Ibsens Nora ist der spätere Gedanke der Auflösung des Subjekts in einem fremden Dasein bzw. die Opferung des Schauspielers zugunsten eines Charakters bereits angekündigt. Ihre Individualität als Subjekt sei, dem Autor zufolge, weder am Alter noch an ihrer Erscheinung bzw. nicht an ihren individuellen Charakteristika als Mensch festzumachen (vgl. HvH, *Dritter Abend: Nora*, in ebd., S. 473), sondern daran, dass „[i]hr Körper nichts als die wechselnde Projektion ihrer wechselnden Stimmungen [ist]“ (ebd.). Diese Äußerung antizipiert die Vorstellung des Autors von Religion und Ritual als Projektion des Innerlichen nach außen.

Dass diese Aufführungen von den Zuschauern als ein Ritual empfunden wurden, thematisiert Hofmannsthal im dritten Aufsatz *Eleonora Duse. Die legende einer Wiener Woche*, indem er die Woche in Wien mit „der Woche der großen Dionysien“ (HvH, *Eleonora Duse. Die legende einer Wiener Woche*, in ebd., S. 475) gleichsetzt, dessen rauschhafter und nun unbewusster „Festzug“ (ebd.) die Urerfahrung einer Massenwerdung und -handlung „unter dem Zwang einer Suggestion“ (ebd.) darstelle. Bereits im lyrischen Drama *Gestern* offenbarte sich der Zwang der Suggestion für den Dichter Fantasio als die Erkenntnis, dass Volk und Dichter auf die Vereinigung warten und gerade diese Vereinigung realisiert Eleonora Duse mit den Zuschauern; eine „künstlerische Offenbarung“ (ebd., S. 477), die nicht plötzlich ist, sondern von ihr kontrolliert und welche sich aus der in ihr zu beobachtenden und auf den Anderen als Suggestion wirkenden Vereinigung von Seele und Leib ergibt. Interessant ist diesbezüglich das Ende des Aufsatzes, in dem der Autor „die lebendigen Künstler“ mit den „wunderbaren toten Leiber der Heiligen“ vergleicht, „deren Berührung vom Starrkrampf erweckte und Blindheit verscheuchte“ (ebd., S. 478). Der Hinweis auf ein der Masse alles andere als fernes Thema und zwar das der Reliquien, die sowohl als Mittel zur Massenzähmung als auch zum Massenaufbruch dienen, lässt deutlich werden, dass die Überlegungen Hofmannsthals über die Möglichkeit einer Wirkung des Künstlers auf die Menge durch die Performanz des Körpers tatsächlich bereits in seiner Frühphase entstanden sind.

Bei den Aufführungen der Duse wechselt Hofmannsthal in die Position des Zuschauers in einer Menge und verlässt nun die des außenstehenden Künstlers. Gerade dieser Wechsel macht ihm erneut klar, was er in *Gestern* bereits verdichtet hatte: Menge und Künstler warten beide auf die Vereinigung und gerade der Künstler kann der Menge diese Vereinigung durch Suggestion

geben. Dass der Autor hiermit, trotz seiner Position in der Menge, keinesfalls die Auflösung des Dichters in der Masse meint, sondern den richtigen Weg der Wirkung auf die Masse sucht, ist nicht zuletzt in einer auf 1905 datieren Notiz aus den *Aufzeichnungen aus dem Nachlass* zu lesen:

Die Dichter sind die einzig Religiösen unserer Epoche [...] Ferner ist ihnen die überwältigende Masse ein Anlaß zu Erhebungen. (HvH, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass*, in RA III, S. 461)

Weil gerade der Dichter oder ferner der Künstler der Masse das geben kann, was sie sucht, wirkt er auf die Masse dadurch, dass er Dramen im Sinne der symbolischen Opferhandlung schreibt. Die ersten, wie man aus der direkt auf die obige folgende Notiz liest, haben „mit der Auflösung des Individualbegriffes zu tun“ (ebd.), die er bei der Duse schon beobachtet hatte. Durch die Ermöglichung der Identifizierung zwischen aufgelöstem Individuum auf der Bühne und aufgelöstem Individuum im Publikum kann er sich als Urheber dieser symbolischen Handlung über die Masse erheben, da er hierdurch Ruhm erwirbt, für den das von der Masse nicht abzulösende Publikum zuständig ist. In den *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1906* findet man viele Notizen des Autors bezüglich der Kunst der Schauspieler (vgl. ebd., S. 479-481), in denen man u. a. liest, dass durch eine Gebärde des Schauspielers „der Leib einen seiner tausend Bezüge zum All enthüllt“ (ebd., S. 480). Hiermit wird nochmals deutlicher, dass Hofmannsthals Verständnis des Theaters als symbolische Handlung auf Bindungen gegründet ist, die aus dem Publikum etwas Allgemeines machen: eine Menge und damit einen Körper.

Die Unvergleichliche Tänzerin

1906 erscheint in der *Zeit* ein Aufsatz mit dem Titel *Die unvergleichliche Tänzerin*, der von der Tanzkunst Ruth St. Denis' handelt. Er kann als Antwort auf den Text *Ein Brief* gelesen werden. Am Anfang des Aufsatzes thematisiert der Autor die Schwierigkeit, ihre Herkunft zu verorten (vgl. HvH, *Die unvergleichliche Tänzerin*, in RA I, S. 496); dies lässt sich im Zusammenhang mit seiner in jener Zeit entstehenden Theorie der Auflösung der Identität des Künstlers auf der Bühne zugunsten der Aufführung eines Rituals lesen. Hofmannsthal berichtet auch, dass die Tänzerin die „ewigen Dingen des Ostens gesehen“ (ebd.) haben muss; er kommt hiermit zum immanenten Mystizismus Chandos' zurück, dessen Wunsch, mit dem Körper in die nichtigen Kreaturen hinüberzufließen, dem Buddhismus nicht fremd ist. Noch wichtiger bezüglich der Kunst St. Denis' als Antwort auf die sogenannte Krise scheint mir die Äußerung, dass sich in ihr „der Augenblick, an den das Produktive gebunden ist [...] zu diesen Tänzen verdichtet“ (ebd.). Gerade dieser Augenblick, der in Chandos' Sprache den sogenannten ‚guten Augenblick‘ darstellt, den er in seinem Körper spürt und ihm zum Schweigen bringt, macht die Kunst der Tänzerin aus: Das Blitzartige der künstlerischen Offenbarung verwandelt sich in „nicht zu

vergessende Gebärden“ (ebd.). Mit anderen Worten: Sie schafft es, das Momentane und Vergängliche in etwas Ewiges zu verwandeln und gelangt hiermit in die Nähe des Dichters, der von vorne herein in seinen Gedichten versucht, dem blitzartigen (Er-)Leben durch ein Gedicht Dauer zu verleihen.

Der Unterschied besteht jedoch darin, dass ihr Tanz „keine Vermittlung sucht“ (ebd., S. 497) bzw. dass sie ihre guten Augenblicke nicht diskursiv zu beschreiben braucht. Mit der Suggestion des Körpers löst sie das Kritische an der Sprache aus: Jeder Zuschauer erlebt ihre Kunst unmittelbar und hiermit wird die Vermittlung durch Wirkung substituiert. Der Hinweis des Autors, dass ihr Tanzen „nichts mit Bildung zu tun haben will“ (ebd.) bringt uns erneut zu Chandos zurück, dessen Hinwendung zu den stummen Dingen auch die Kultur und damit die Bildung ablehnt.⁵⁷⁵ Die Tänzerin beschreibt also nicht das schöpferische Moment, sondern sie führt es auf der Bühne auf. Das Publikum wird somit zum Zuschauer des Kunstwerk-Werdens eines schöpferischen Augenblicks, der als Moment des panischen Eins-Werdens zu fassen ist.⁵⁷⁶

Die Beschreibung des Autors ihrer anfänglichen „Starrnis“, die dann zu einem „Fluidum“ (ebd., 498) wird, sowie ihres symbolischen Sich-Mit-Den-Dingen-Abgeben, die ihre „Eigenleben dabei [verlieren]“ (ebd., S. 500), scheint tatsächlich die Inszenierung von Chandos' Erzählung zu sein. In Chandos-Brief liest man eben auch, dass sein geistiges Starren in den guten Augenblicken zu einem „Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick“ (HvH, *Ein Brief*, in EGBR, S. 468) verflüssigt wird. Der Ausdruck des symbolischen Sich-Abgebens führt uns zur Theorie der Opferhandlung zurück, die für Hofmannsthal zu *conditio sine qua non* geworden ist, um Agens und Publikum (sowohl Leser als auch Zuschauer) zu binden. Während in *Ein Brief* Chandos nicht weiß, ob die guten Augenblicke „dem Geist oder dem Körper“ (ebd., S. 470) zugerechnet werden sollen, ist aus den Aufsätzen über Eleonora Duse und aus dem über Ruth St. Denis deutlich zu lesen, dass die Antwort auf Chandos' Problem die Vereinigung des Geists durch den Körper ist, welche das Schöpferische zu einem Ereignis macht. Dieses wirkt durch die Suggestionmacht des Körpers nach außen und zwar unmittelbar auf die Zuschauer, weil der Künstler sich zu einem Körper aus Chiffren und daraufhin in Pan, der gerade diese Allverbundenheit verkörpert, verwandelt hat.

⁵⁷⁵ Siehe dazu Rutsch S. 240.

⁵⁷⁶ Die Panische Verschmelzung von Künstler und Zuschauer bindet all die Anwesenden nicht in einer gefährlichen Masse, sondern in eine Menge, die das schöpferische Moment empfängt. Schäfer verbindet in seiner Studie zurecht Symbol als Opfer und Tanz als Kult, weil beide einen mythischen Ursprung haben (vgl. Schäfer, S. 167 f.). Somit wird die hier vertretende These gestärkt, dass Tanzen und Sprachkrise eng miteinander verbunden sind.

Furcht

Direkt an das Thema des letzten Aufsatzes schließt der 1907 in *Die neue Rundschau* erschienene, fiktive Dialog zwischen den zwei Tänzerinnen Laidion und Hymnis an. Er trägt den Titel *Furcht*. Laidion verkörpert den Wunsch eines anderen Tanzes, während Hymnis das allgemeine, kulturelle Verständnis eines Tanzes repräsentiert, das „von Dichtern erfunden“ (HvH, *Furcht*, in ebd., S. 573) worden ist.

Der heimliche Wunsch Laidions nach einem anderen Tanz findet seinen Ursprung in der Erzählung eines Seemanns von der primitiven Kultur „farbige[r] Barbaren“ (ebd., S. 574) auf einer Insel und ihrem rituellen Tanz. Dieser ahmt die „Gebärden der Tiere und Bäume“ (ebd.) nicht nach, stattdessen werden die Tänzer „eins mit ihnen“ (ebd., S. 575), weil sie sich dabei vergessen (vgl. ebd.). Die Erzählung des Seemanns und die Wiedergabe dieser Erzählung von Seiten Laidions eröffnen nun doch im Unterschied zu Chandos die Möglichkeit der Sprache in Bezug auf den Körper. Das Sich-Vergessen, welches Laidion ausführlich beschreibt, d.h. das Verlieren jeglicher Furcht und zwar jedes Wunsches und jeder Hoffnung, jedes Begehrens und alles, was das Subjekt und seine Individualität ausmacht, lässt sich auf die symbolische Auflösung des Ichs und auf die Opferhandlung zurückführen. Das Rein-Werden durch das Eins-Werden verdichtet Laidion zum Bild eines von vielen gemachten Körpers:

Einmal tanzen sie so, einmal im Jahr. Die jungen Männer kauern auf der Erde und die Mädchen der Insel stehen vor ihnen, alle zusammen, und ihre Leiber sind wie ein Leib, so regungslos stehen sie. Dann tanzen sie und am Schluß geben sie sich den Jünglingen hin, ohne Wahl – welcher nach einer greift, dessen ist sie. (Ebd., S. 575)

Das Ritual der Auflösung und des Sich-Vergessens entpersonalisiert die Frauen und macht ihre Leiber zu einem einzigen Leib bzw. zu einer Menge.⁵⁷⁷ Der darauffolgende sexuelle, orgiastische Akt wiederholt die Vermischung, die Bindung, das dionysische oder panische Eins-Werden der Körper sowie das Hervorrufen des Unbewussten, das der Körperkontakt sowohl psychologisch im Sinne einer Masse als auch körperlich und sinnlich im Sinne der Triebe der Sexualität ermöglicht.

Am Ende des Dialogs, in dem Laidion dieses Verfahren ausführlich in Worten beschreibt, erlebt sie interessanterweise selbst eine jener von ihr beschriebenen, rauschhaften Erfahrungen des primitiven, zeremoniellen Tanzes in ihrem Zimmer und fällt außer Atem auf das Bett. Diese plötzliche, flüchtige und kurze Erfahrung beschreibt sie als eine glühende Kohle, die in ihr brennt (vgl. ebd., S. 579). Dieser Ausdruck verweist deutlich auf den Chandos-Brief zurück und zwar auf die von mir bereits zitierte Textstelle, in der Chandos die ekstatische Erfahrung erlebt, den Tod der Mäuse im Keller in sich selbst zu spüren, welche von ihm als „brennende[s]

⁵⁷⁷ Interessanterweise begreift Canetti in seinem bereits zitierten Werk *Masse und Macht* auch das Tanzen als eine der Masse ähnliche Erfahrung (vgl. Canetti, S. 31).

Karthago“ (HvH, *Ein Brief*, in ebd., S. 468) beschrieben wird.⁵⁷⁸ Außerdem wissen wir auch, dass das Brennen und genauer das Feuer das Symbol schlechthin für die Bindung einer Masse darstellt. Ziel des Autors ist hier meiner Meinung nach eine Sprache zu finden, die diese rauschhafte Körpererfahrung wie im Fall Laidions nicht nur hervorruft, sondern für das Publikum tatsächlich erlebbar macht.⁵⁷⁹ In diesem Zusammenhan dient das Wort nicht als Mittel des Diskursiven, sondern als Katalysator der Erfahrung des Sich-Vergessens oder gerade des Sich-Auflösens, welche die Voraussetzung schlechthin für eine Wirkung durch Suggestion auf das Publikum und nun für die Bindung einer Menge enthält.

Über die Pantomime

Die 1911 veröffentlichte Schrift *Über die Pantomime* ist bezüglich des Verhältnisses zwischen Sprache und Körper besonders interessant. Hofmannsthal gibt hier Teile der gleichnamigen „alte[n] Schrift des Lukian“ (HvH, *Über die Pantomime*, in RA I, S. 502) wieder und bedient sich dieses Textes als Anlass, um über die – so Hofmannsthal – für seine Zeit immer noch gültigen Überlegungen Lukians nachzudenken. Er fügt auch gleich hinzu, dass die Schrift ebenso gut „Über den Tanz“ (ebd.) hätte heißen können, weil auch in „den primitivsten Formen des Tanzes ein darstellendes pantomimisches Element“ (ebd.) anwesend sei. Erneut geht es hier

⁵⁷⁸ Gerhard Neumann beschreibt in seinem Beitrag „Kunst des Nicht-lesens. Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen“, in *Hofmannsthal Jahrbuch 4*, S. 227-260, – wie es aus dem Titel zu erraten ist – die Tendenz Hofmannsthals nach dem Chandos-Brief ein Modell von nicht lesbarer Kunst zu entwerfen, die in Anklang an Chandos' Paradox sich gegen das Erbe der Kultur wehrt. Gerade aus dieser Verweigerung entsteht dem Verfasser zufolge „die Freiheit eines Traumes vom ‚anderen Tanz‘.“ (Ebd., S. 231) Die Lektüre dieses Aufsatzes ist sehr zu empfehlen, weil Neumann eine interessante Lesart des schwierigen Gedichts „Lebenslied“ von Hofmannsthal entwickelt, das aufgrund von Hofmannsthals Bearbeitung des Exotischen auch als paradoxaler Ausweg des Autors aus dem Kulturerbe bzw. als paradoxe „Konstruktion einer akulturellen Ästhetik“ (ebd., S. 232) gilt. Für eine interessante und gut gelungene Lektüre des fiktionalen Dialogs *Furcht* empfehle ich den Aufsatz von Gabriele Brandstetter, „Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog ‚Furcht‘“. Dieser Aufsatz befindet sich in verkürzter Form bzw. ohne den illustrierten Teil mit Fotos von Ruth St. Denis, die die Auseinandersetzung und die künstlerische Beziehung Hofmannsthals zur Tänzerin zeigen, im bereits zitierten Sammelband von Dangel-Pelloquin (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, S. 41-61. Die Erstpublikation des Aufsatzes mit dem illustrierten Bestandteil befindet sich in, Günter Schnitzler (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal: Dichtung als Vermittlung der Künste. Freiburger Universitätsblätter 112*, Rombach, Freiburg: 1991, S. 37-58. Interessant ist auch Brandstetters Interpretation des Dialogs in Bezug auf die Mythen von Narziss, Medusa, Argus und auf den Sündenfall-Mythos und ihre Gemeinsamkeit im distanzierenden Blick (vgl. Brandstetter, in Dangel-Pelloquin (Hrsg.) *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, S. 44-47 und S. 53 f.).

⁵⁷⁹ Vgl. ebd., S. 43. Außerdem fügt Brandstetter hinzu, dass Hofmannsthal als Zuschauer von Eleonora Duse und Ruth St. Denis zum Lesenden wird, der den Körper und die Bewegungen entziffert, und dass er den Körper und nun den Tanz in diesem Dialog als Quelle der Inspiration für eine Literatur krönt, die „die Augenblickskunst des Körperlichen in dichterische Vision verwandelt.“ (Ebd.) Was Urmann in seiner bereits zitierten Studie bezüglich Nietzsche schreibt, lässt sich auch auf Hofmannsthal übertragen: „Die vibrierenden Texturen der Kunst sind als Medien der Transposition besonders dazu befähigt, die psychischen Energien, die sich entkoppeln, wenn die Identität der Person sich in den Tiefen der Resonanz zerstreut, zu veranschaulichen, ja überhaupt zugänglich zu machen. Dabei aktiviert gerade die Musik den Körper in seiner *gestischen* Artikulationskraft ‚zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten‘ und lässt die Grenzen zu seinem kulturierten Außen, die der dionysische Rausch im Tanz zu überwinden trachtet, als dynamische Schwelle erfahrbar werden. Nietzsches ‚Physiologie der Kunst‘ gründet also, ohne in der anthropologischen Perspektive aufzugehen, elementar in der Leiblichkeit des im Spiel der Kunst dezentrierten Menschen.“ (Urmann, S. 177). Dieses von Nietzsche initiierte Programm scheint Hofmannsthal mit seinem Medienwechsel umzusetzen.

nun um die Möglichkeiten des Körpers, durch Bewegungen die Innerlichkeit nach außen zu projizieren, die Hofmannsthal zufolge dem Wesen der Religion und des Rituals zugrunde liegt und „darin ein Verhältnis zu umgebenden Personen, gedrängter, und bedeutender als die Sprache es vermöchte“ (ebd.) herzustellen. Deutlich ist darin zu lesen, dass statt der Sprache der Körper bevorzugt wird, um auf die Menge zu wirken bzw. um ein Verhältnis und damit eine dionysisch-panische Bindung zwischen Einzelem und Vielen zu erzeugen.

Der Grund für Hofmannsthals Wahl auf gerade Lukians Text, um seinen neuen Weg zum Sozialen, „de[n] nicht mystische[n] Weg“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 602), anzudeuten, ist nicht nur darin zu finden, dass es in diesem Text um den darstellenden, tanzenden Körper geht, mit dem Hofmannsthal sich in den letzten Jahren beschäftigt hatte. Eine herausragende Rolle spielt auch die Etymologie der Pantomime, die uns Pan und das All als Erfahrung des Leibes wiederfinden lässt. Der Wunsch des Künstlers nach einer panisch-dionysischen Auflösung in der Natur stellte das Paradox der Dekadenz dar; während es bei D'Annunzio als die Voraussetzung schlechthin diente, um sich zur Masse hinzuwenden, sieht Hofmannsthal es als Einstieg zur Überwindung des Ästhetizismus. Es ist jedoch kein direkter Weg mehr zur Wirkung auf die Masse. Während Chandos allein an der Entladung seiner Fülle scheitert, schafft die neue, auf die Selbst-Aufgabe basierte Form von Kunst gerade diese Entladung, die nach Canetti interessanterweise die Bindung einer Masse *wirklich* ausmacht.⁵⁸⁰ Die Pantomime ist Hofmannsthal zufolge in der Lage, durch den Körper, in dem die Möglichkeit einer dionysisch-panischen Bindung steckt, die Wucht des Alls freizusetzen und durch sie jenseits des mit der Vernunft Begreifbarem und damit durch unbewusste, sinnliche Affekte den Zuschauer an den Künstler auf der Bühne zu binden. In Lukians Text geht es nicht um Pantomime als Mimesis des Ganzen, sondern um die Fähigkeit des Körpers eine Zeremonie zu gestalten. Diese Fähigkeit kommt dem Körper zu, weil in ihm nach Hofmannsthal das All verdichtet ist.

Hofmannsthal zitiert diesbezüglich Lukians Beschreibung der Zeremonie der Inder und der Äthiopier, die jeweils „schweigend den Gott durch eine Folge bewegter Gebärden [grüßen]“ (HvH, *Über die Pantomime*, in RA I, S. 502) und „auch während der Schlacht [tanzen]“ (ebd., S. 503). Diese Zeremonien, die Hofmannsthal in seinem *Buch der Freunde* als „geistige[es] Werk des Körpers“ (HvH, *Buch der Freunde*, in RA III, S. 270) bezeichnet, beschreibt er in dem hier zu analysierenden Text als Momente, „in welchen aus innerer Überfülle sich ein gehaltenes zeremoniöses Gebaren entbindet.“ (HvH, *Über die Pantomime*, in RA I, S. 503). Dieses Moment der Entladung ergibt sich nun als eine symbolische Auflösung des individuellen

⁵⁸⁰ Vgl. Canetti, S. 14.

Daseins in einem anderen Körper. Diese Bindung, die „alle Reinheit und Erhabenheit der unverdorbenen menschlichen Natur zu offenbaren“ (ebd.) vermag, ist die Voraussetzung, um die Identifizierung zwischen Künstler auf der Bühne als Symbol der Allverbundenheit des Daseins (also als Pan) und den Zuschauern zu schaffen bzw. um ein auf Identifizierung basiertes Verhältnis zwischen beiden Instanzen zu ermöglichen. Wie wir bereits wissen, liegt der Suggestion die Identifizierung zugrunde, die durch den Körper der Menge unmittelbarer als durch die Sprache vermittelt werden kann. Darüber scheint sich auch Hofmannsthal bewusst zu sein:

Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich. Auch redet nicht der Körper zum Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen. (Ebd., S. 505)

Die Tatsache, dass Hofmannsthal selbst Zuschauer von innovativen Aufführungen war (Duse, St. Denis und Nijinsky⁵⁸¹) und den Perspektivwechsel erlebt hat, hat ihm vor Augen geführt, dass man aus der Intro-Version in den Körper nur durch den Körper herauskommen kann, und zwar durch „reine Gebärde“ (ebd., S. 504), von der „das begrenzte Individuelle, das fratzenhaft Charakteristische abgestreift ist“ (ebd.).⁵⁸² Während Chandos sich eine Sprache des Herzens wünscht, um vor das ganze Dasein treten zu können, findet Hofmannsthal den Weg zum Dasein durch die Auflösung des eigenen Körpers und des der Anderen. Hierfür sind auch die *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1906* symptomatisch:

Das Schöpferische im Schauspieler: eine Gebärde, in der der Leib einen seiner tausend Bezüge zum All enthüllt. (HvH, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1906*, in RA III, S. 480)

Durch Hofmannsthals Beschreibung der Pantomime als Schauspiel, in dem man sich des Körpers statt der Sprache bedient, wird seine oben zitierte Notiz als Schlüssel zur Schrift *Über die Pantomime* lesbar: Die Gebärden des Künstlers auf der Bühne enthüllen die Verbindung des Körpers zum All und binden die Zuschauer zu einer Menge bzw. zu einem Körper, in dem jedes einzelne Individuum seine Subjektivität verliert. Publikum als Menge und Künstler als Symbol können interagieren, weil die Menge sich mit dem Künstler identifiziert, weil seine Gebärden „das Gleiche aus[sprechen], das wir aussprechen wollen, wenn wir gehemmt und zuckend uns innerer Fülle entladen.“ (HvH, *Über die Pantomime*, in RA I, S. 504 f.). Hiermit gelangen wir zum Begriff der Spiegelung, die im Frühwerk Hofmannsthals bereits prominent war. Dort hieß es:

Reif werden heißt vielleicht nur: lernen in sich so hineinzuhorchen, daß man darüber allen solchen Lärm [sc. das allgemeine Gerede der Menschen] vergißt und schließlich gar nicht mehr zu hören vermag. Wenn man sich in sich selber verliebt und über dem Anstarrend des

⁵⁸¹ Siehe dazu HvH, *Nijinskys ‚Nachmittag eines Fauns‘*, in RA I, S. 508-510.

⁵⁸² Siehe dazu Rutsch, S. 242.

Spiegelbildes ins Wasser fällt und ertrinkt, wie es vom Narciß heißt, so ist man glaub ich den besten Weg gefallen [...]. „In sich selber verliebt“, ich mein halt ins Leben [...].⁵⁸³

Die Bindung zum (Er-)Leben bzw. zum All, die gleichzeitig als Entfremdung vom Leben galt, ist nun durch die Hinwendung zum Körper überwunden. Die Intro-Version ist ähnlich zu dem hier beschriebenen Appell, ‚Sich-Hineinzuhorchen‘, zu verstehen, jedoch mit dem Unterschied, dass die Bewegung der ersteren nach innen nicht zu sich selbst führt, sondern zur Ausdehnung des Ichs in der Natur, in der man sich selbst wiederfindet: die Erfahrung der Gleichheit. Ein ähnliches Prinzip liegt der Hinwendung zum Körper zugrunde, weil zwischen Körper und All auch Gleichheit herrscht; das Ich dehnt sich jedoch nicht in die Natur aus, sondern das Subjekt wird mitsamt seiner Individualität aufgelöst und damit zum Körper aus Chiffren bzw. zu einem Symbol, das – wie nach Chandos' Wunsch – vor das Dasein treten kann und der Menge das gibt, worauf sie wartet: die Vereinigung durch Identifizierung.

[...] Wenn jeder Einzelne von den Zusehern eines wird mit dem, was sich auf der Szene bewegt, wenn jeder Einzelne in den Tänzen gleichsam wie in einem Spiegel das Bild seiner wahrsten Regungen erkennt, dann – aber nicht früher als dann – ist der Erfolg errungen. Solch ein stummes Schauspiel ist aber auch nicht weniger als eine Erfüllung jenes delphischen Gebotes: „Erkenne dich selbst“, und die aus dem Theater nach Hause gehen, haben etwas erlebt, das erlebenswert war. (HvH, *Über die Pantomime*, in RA I, S. 505)

Die Menge als Körper – diesmal nicht nur theoretisch und medial als solches beschrieben, sondern tatsächlich bei der Aufführung anwesend, also Menschen, die körperlich nah und durch die Aufführung auch emotional aneinander gebunden sind – und der Körper des Tanzenden können interagieren, weil sie beide Körper geworden sind, weil beide das Subjektive verloren haben und zu Etwas Allgemeinem geworden sind; zu einem Körper, der nach Chandos' Wunsch „aus lauter Chiffren“ (HvH, *Ein Brief*, in EGBR, S. 469) besteht, die ihm genauso wie Pan die Möglichkeit einer Bindung zum Ganzen aufschließen. Die Performanz der Aufführung macht das Publikum insofern zum Körper bzw. zu einer Menge, weil die vom Körper ausgeübte Suggestion auf den unbewussten und nun wahrsten Regungen der Zuschauer basiert, die das menschliche Dasein ausmachen und das enthüllen, was die Menschen jenseits von jeder in Worten ausdrückbaren Erkenntnis verbindet: „daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind“ (HvH, *Gespräch über Gedichte*, in ebd., S. 503).

⁵⁸³ Hugo von Hofmannsthal *Edgar Karg von Bebenburg Briefwechsel*, S. 83. An dieser Stelle möchte ich einen kleinen Denkanstoß geben. Interessant finde ich, dass Hofmannsthal beispielhaft das (Er-)Leben als Moment der Absonderung und der Bindung mit der Erfahrung von Narziss vergleicht und zwar mit einer Erfahrung der Liebe, die nun genau wie die Erfahrung eines Individuums in der Masse auf libidinösen Bindungen basiert. Paradoxal ist, dass beide Erfahrungen, und zwar die des Individuums in der Masse und die des Individuums in der Natur – (Er-)Leben – Erfahrungen der Reduktion der Vielfalt zugunsten einer Einheit sind, die jedoch sowohl den Abgesonderten als auch den in der Masse Verlorenen ins Außerhalb des Sozialen verbannen. Nicht zufällig scheint mir, dass die Spiegelung, die der Identifizierung zugrunde liegt, in Hofmannsthals Hinwendung zur Menge weiterhin eine wichtige, wenn nicht die wichtigste Rolle spielt.

In der Zeit der Krise der Sprache und des Diskursiven hat nun die Antwort auf die Krise ein Moment des Performativen, des Körperlichen in sich, welches sich v. a. in Aufführungen verwirklicht. Diese orientieren sich an rituellen Formen einer anderen Kultur als der westlichen. Die Auflösung des Individuums und seine Entladung sind die Voraussetzungen, um eine Bindung zunächst zur Natur und dann zum Publikum zu erzeugen. Während Chandos mit seinem enzyklopädischen Werk ‚Nosce te ipsum‘ also ‚Erkenne dich selbst‘ scheitert, weil er den Akt der Erkennung an den Werken der Antike und durch Kultur erzeugen wollte, gelingt es dem Körper als Chiffre auf der Bühne eine unmittelbar auf Identifizierung basierte Spiegelung zu erzeugen.⁵⁸⁴ Die Gebärden verbinden durch Identifizierung die Zuschauermenge, weil durch die Gebärde des Leibs eines der Bezüge zum All entbunden wird. Die Menge erlebt während der Aufführung unmittelbar das, woraus ihr Körper besteht: der Verbindung zum All, die ihnen unbewusst ermöglicht, die eigene Individualität in einer Menge, also in einem fremden Körper, aufzulösen.⁵⁸⁵ Den Zuschauern braucht diese Erfahrung nicht sprachlich kommuniziert zu werden, weil sie sie selbst erleben. Die Selbsterkenntnis durch den Körper ist ja auch keine diskursive Reflexion, sondern eine kollektive, dem Verstand nicht zugehörige Erfahrung, die für jeden einzelnen die Menge bildenden als (Er-)Leben spürbar werden kann. Die Aufführung der reinen Gebärden auf der Bühne hat nicht die Vermittlung zum Ziel, sondern die Wirkung: Viele werden zu einem, weil jeder sich auf der Bühne in dem wiedererkennen kann, der das All in einem Leib verkörpert und aufführt: Der Künstler wird zu Pan – und nicht nur der sterbende Künstler allein und auch nicht unverstanden wie im Fall Tizians im Drama *Der Tod des Tizian*; es sind jetzt die Zuschauer, die rufen können: „Es lebt der große Pan“ (HvH, *Der Tod des Tizian*; in GD I, S. 250).⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Gabriele Brandstetter bemerkt zurecht in ihrem Beitrag, „Hofmannsthals ‚Tableaux vivants‘ Bild-Bewegungen ‚im Vorübergehen‘“, in *Hofmannsthal Jahrbuch 15*, S. 281-307, dass Hofmannsthal mit dem Essay *Über die Pantomime* auf den Chandos-Brief zurückgreift. Dies geschieht jedoch der Verfasserin zufolge mit dem Unterschied, dass die Selbsterkenntnis nicht über Sprache, sondern über den Körper, der zum Speicher und Medium des Wissens hergestellt werde (vgl. Brandstetter, in ebd., S. 289). Ich bin hingegen der Meinung, dass der Körper zum Mittel eines Erlebnisses wird, das durch den Körper als Suggestionsinstanz direkt und unmittelbar auf das Publikum ohne eine aus Worten bestehende Vermittlung wirken kann.

⁵⁸⁵ In HvH, *Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze III*, findet man einen Eintrag aus den Aufzeichnungen Hofmannsthals, der auf Juni 1917 datiert ist und in dem Hofmannsthal die Bedeutung der Zeremonie ausführlich beschreibt: „[S]ie ist eine Gebärde, in der das Individuum für seine Vorgänger und Nachfolger sich gebärdet – Die Zeremonie geziemt niemals dem persönlichen – diesem würde Direktheit ziemen. In der Zeremonie ist der, an den sie sich richtet, mit dem, von dem sie geübt wird, in eins zusammengekommen: der die Zeremonie Ausübende ist der Mensch für die Menschheit [...]“ (Ebd., S. 373)

⁵⁸⁶ Während die Tizianschüler die Distanz für die Spiegelung zwischen Kunstwerk und Leben erlernen sollen, braucht der Zuschauer diesen Abstand nicht, weil er das Kunstwerk-Werden eines schöpferischen Moments erlebt, in dem der Einzelne dank dem Künstler als Pan unmittelbar zum ganzen Dasein verbunden wird.

***Elektra*: Die Inszenierung eines politischen Plans?**

Das 1903 uraufgeführte Drama *Elektra*, in dem Hofmannsthal Sophokles' Stoff frei umschreibt,⁵⁸⁷ habe ich als Beispiel gewählt, um zu zeigen, wie der Autor die Problematik der Sprache und seine neuen Erkenntnisse über den Körper als Bindung zur Menge in seinem Werk verarbeitet. In *Buch der Freunde* findet man Überlegungen Hofmannsthals zu Wielands, Nietzsches, Winckelmanns und Burckhardts Auffassungen der Antike, die für unser Forschungsinteresse von Bedeutung sind:

[...] man erkennt, daß wir etwa noch mehr als die andern Nationen die Antike als einen magischen Spiegel behandeln, aus dem wir unsere eigene Gestalt in fremder, gereinigter Erscheinung zu empfangen hoffen. (HvH, *Buch der Freunde*, in RA III, S. 265)

Die Anwendung des Personalpronomens ‚Wir‘ ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass auch das Antikenverständnis des Autors Hofmannsthal mit inbegriffen ist. Die Antike verkörpert nun das, was der Künstler auf der Bühne für das Publikum leisten soll: Eine Spiegelung, in der man sich in einer fremden, dennoch reineren Form wiedererkennen und das Moment des Schöpferischen empfangen kann. Darüber hinaus lässt sich das Drama *Elektra* gut mit den vorherigen Erwägungen zusammenlesen, wie folgendem Zitat aus den *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1905* zu entnehmen ist:

* Meine antiken Stücke haben es alle drei mit der Auflösung des Individualbegriffes zu tun. in der „Elektra“ wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte. (HvH, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1905*, in ebd., S. 461)

Die Auflösung des Individuums ist gleichzeitig sowohl Thema des Dramas in der Bearbeitung Hofmannsthals als auch Voraussetzung für die Verallgemeinerung des Künstlers als Pan bzw. für die Wirkung durch Identifizierung auf das Publikum. Opferhandlung und Tat sind die Stichwörter für das Verständnis dieses Dramas: Wie wir bereits gesehen haben, bedeuten für Hofmannsthal sowohl das Tun als auch das Opfer Selbst-Aufgabe und Weg zum Leben, beide bleiben jedoch Elektra verwehrt. In den *Aufzeichnungen zu Rede in Skandinavien* (1916) schreibt Hofmannsthal bezüglich *Elektra* und *Jedermann*:

In beiden der Persönlichkeitsbegriff in Frage gestellt, der die Wurzel des Psychologisch-Dramatischen ist, - es ist sozusagen auf das Psychologische verzichtet [...]. Stellung des

⁵⁸⁷ Wie Klaus E. Bohnenkamp in seinem Beitrag, „Der Wirbel des rätselhaften Daseins. Hofmannsthals Antikenrezeption und seine frühen Alexander-Fragmente (1888/89-1895)“, in *Hofmannsthal Jahrbuch* 6, S. 139-175, schreibt, wollte Hofmannsthal nicht nur lediglich die Antike für die Moderne erneut beleben, sondern vielmehr ein neues und eigenes Bild der Antike schaffen, das für seine Epoche zugänglich und gleichzeitig von ihr beeinflusst ist (vgl. ebd., S. 142). Daran schließt auch der Beitrag von Juliana Vogel an, „Priesterin künstlicher Kulte, Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals *Elektra*“, in Dangel-Pelloquin (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, S. 100-119. Hier schreibt sie, „daß sich der Autor nur mit Hilfe der modernen Wissenschaften an die Wiederherstellung der antiken Tragödie wagte. Mit den Erkenntnissen von Altphilologie und Psychoanalyse wurde eine Gattung gestützt, deren Legitimation und Möglichkeit in der Moderne zumindest in Frage stand.“ (Ebd., S. 101)

Individuums vor die höchste Forderung: in beiden wird gefragt, was bleibt vom Menschen übrig, wenn man alles abzieht? – in beiden geantwortet: das, wodurch sich der Mensch der Welt verbinden kann, ist die Tat oder das Werk. In „Elektra“ steht die Tat und das Verhältnis zur Tat im Mittelpunkt: eine Untat wird durch eine Untat gesühnt, – und diese Sühne ist einem Wesen auferlegt, das darüber doppelt zugrunde gehen muß: weil sie als Individuum sich fähig hält und schon als Geschlecht unfähig ist, die Tat zu tun. Die Tat ist für die Frau das Widernatürliche [...] Orest duldet die Tat: darum muß er tun, damit er leide, was er leidet, weil er tat. Orest tut und leidet die Tat, aber damit ist das Ende für Elektra gegeben. Suchen eines Gesetzes oder einer Bahn über dem Persönlichen und außerhalb des Persönlichen. In „Elektra“ ist das Gesetz, das primitivste, strengste, schon da: der Inhalt ist Hingabe an das Gesetz mit bewußter Aufopferung der Person. [...] (HvH, *Aufzeichnungen zu Rede in Skandinavien*, in RA II, S. 30-32)⁵⁸⁸

Hier finden wir erneut Hofmannsthals Gedanken, dass der Verzicht auf das Psychologische bzw. auf die Individualität der Charaktere Voraussetzung ist, um Identifizierung zu erzeugen. Die Herausforderung dieses Dramas ist jedoch, dass der Autor das Publikum dazu bringen muss, die ‚Untat‘ bzw. die Tötung der Mutter als unabdingbar für den Weg der Charaktere zurück ins Leben zu sehen. Wie man in der oben zitierten Textstelle liest, geht es nicht um ein psychologisches Drama, sondern um die Notwendigkeit der Tat. Und gerade die Darstellung dieser Erfordernis muss das Publikum zur Identifizierung bringen bzw. dazu befähigen, sich in die Lage des Anderen zu versetzen und sich in dem fremden Körper auf der Bühne aufzulösen oder sich von ihm – wie wir im *Das Gespräch über Gedichte* gelesen haben – hypnotisieren zu lassen.

Im fiktiven Gespräch *Über Charaktere im Roman und im Drama* finden wir auch ein paar Hinweise bezüglich der Nähe der Bindung in einem Theater und der Bindung einer Masse, deren Hofmannsthal sich sicherlich bewusst war. Hier wird die Innerlichkeit einer Existenz, die eine Darstellung wert ist, als ein Brand beschrieben, der sich selbst verzehrt und „in welchem die zähflüssige Masse des Lebens ihre Formen erhält“ (HvH, *Über Charaktere im Roman und im Drama*, in EGBR, S. 492). Interessant ist, dass das Sich-Verzehren eines Brands zur Voraussetzung erklärt wird, um aus der ‚Masse des Lebens‘ eine Form hervorzubringen. Uns ist bereits bekannt, dass das Feuer das Symbol schlechthin für eine Masse ist bzw. das, was eine Ansammlung von Menschen zu einer agitierbaren, aus Vielfalt bestehenden Einheit bindet. Deswegen erscheint es mir nicht so fernliegend, aus der Beschreibung Balzacs in diesem fiktiven Gespräch

⁵⁸⁸ In den *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1904* schreibt Hofmannsthal in Bezug auf seine Idee, eine eigene Fassung von Sophokles' *Elektra* zu verfassen: „Elektra – Der erste Einfall kam mir anfangs September 1901. Ich las damals, um für die ‚Pompilia‘ gewisses zu lernen, den ‚Richard III‘ und die ‚Elektra‘ von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: daß sie nicht mehr weiterleben kann, daß, wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweide ihr entstürzen muß, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchtenden Stachel zugleich Eingeweide und Leben entstürzen.“ (HvH, ebd., in RA III, S. 452) Hieraus ist zu lesen, dass ihr Leben, im hofmannsthalschen Sinne als Verbindung zum Leben, eng mit ihrem Leib verbunden ist. Wie ich anhand meiner Lektüre zeigen werde hat die Aufopferung Elektras dazu geführt, dass von ihr nur ein hassender Leib und nun ein Affekt übrig geblieben ist und dass es sobald die Tat ausgeführt wird und der Hass, also ihre Innerlichkeit, verschwindet, sie nicht mehr leben kann.

herauszulesen, dass die auf der Bühne dargestellte Existenz Ähnlichkeit mit der Rolle eines Massenführers aufweist, mit dem sich das Publikum identifizieren kann: Sein inneres Brennen hebt ihn aus der Masse heraus und kann die zuschauenden Menschen zu einer Menge binden. Gerade dieser sich verzehrende Brand ist die Existenz Elektras: In Hofmannsthals Bearbeitung der Elektra hat ihre Mutter Klytämnestra zusammen mit ihrem Geliebten Ägisth den König Agamemnon, also Elektras Vater, ermordet, nur um den Thron besteigen zu können. Die Untat kann nur durch eine andere (Un-)Tat erlöst werden, die Elektra nicht ausführen kann. Ihr bleibt der Weg zum Leben durch die Tat und durch die Opferhandlung (die Opferung der Mutter) verwehrt. Sie kann sich nur selbst opfern: Von Elektra bleiben Hass und Leib übrig; sie ist ein Symbol für Hass und für die Unmöglichkeit, sich ans Leben zu binden.

Gleich bei ihrem ersten Auftritt auf der Bühne ist Elektra die Stimme ihres eigenen aufflammenden Hasses bzw. der Innerlichkeit ihres Leibs, die sie als Individuum und als Frau verzehrt haben.⁵⁸⁹ Ihr verschlingender Brand, der aus ihr einen hassenden, sich auf der Bühne bewegendem Körper macht, dessen Stimme aus dem Feuer bzw. aus dem Leib heraus kommt, soll die Identifizierung zwischen ihr und dem Publikum erzeugen. Sie ist der Brand, der das Publikum in eine Menge bindet, aber aufgrund ihres Geschlechtes darf sie nicht die Tat begehen, sondern lediglich „den Reigen führen“ (HvH, *Elektra*, in D II, S. 233), der den männlichen Helden feiert. Am Ende des Dramas, und zwar nachdem Orest die (Un-)Tat vollbracht hat, welche den „Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 602) darstellt, liest man:

Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Kniee, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet.

[...]

Elektra: Schweig und tanze. Alle müssen herbei! hier schließt euch an! Ich trag die Last, des Glückes, und ich tanze vor euch her. Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!

Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen. (HvH, *Elektra*, in D II, S. 233 f.; Hervorhebung im Original)⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Bezüglich der Aufopferung Elektras als Frau ist ihr Gespräch mit Orest, ihrem Bruder, vielsagend. Ich gebe hier die wesentlichen Passagen wieder: „Elektra: Wer bin denn ich, daß du auf mich so liebe Blick heftest? Sieh, ich bin gar nichts. Ich habe alles, was ich war, hingeben müssen. Auch die Scham, die süßer als alles ist, die, wie der Silberdunst, der milchige, beim Mond, um jedes Weib herum ist und das Gräßliche von ihr und ihrer Seele weghält! Meine Scham hab ich geopfert, so wie unter Räuber bin ich gefallen, die mit auch das letzte Gewand vom Leibe rissen! ohne Brautnacht bin ich nicht, wie die Jungfrauen sind, die Qualen von einer, die gebärt, hab ich gespürt und habe nichts zur Welt gebracht, und eine Prophetin bin ich immerfort gewesen und habe nichts hervorgeholt aus mir und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung. Nachts hab ich nicht geschlafen, hab mein Lager mir auf dem Turm gemacht, und hab geschrien im Hofe und gewinselt mit den Hunden. Verhaßt bin ich geworden [...]“. (HvH, *Elektra*, in D II, S. 226 f.)

⁵⁹⁰ Interessanterweise beschreibt Gabriele Brandstetter Elektras Tanz als einen Feuertanz (vgl. Brandstetter, *Tanz-Lektüren Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, S. 279). Das lässt sich mit der in meiner Lektüre vorgebrachten These verbinden, dass sie einen sich verzehrenden Brand darstellt.

„Schweig und tanze“⁵⁹¹ sagt Elektra der Schwester Chrysothemis und rückt damit in die Nähe von Laidion aus dem fiktiven Dialog *Furcht*, die am Ende in schweigender Trunkenheit wie eine Mänade und damit wie die primitiven Frauen von der Insel glücklich und ohne Hoffnung bzw. Furcht tanzt. Elektra ist das bindende Element eines Reigens, der die dionysische Urführung einer Masse darstellt. Sie ist ein aus Gefühlen bestehender Körper, in dem sowohl das Publikum als auch die aufgrund der Tat Orests glücklich gewordenen Menschen sich auflösen müssen: Sie wird somit zum Symbol für die Bindung der Masse.

Zahlreich sind die Studien bezüglich Elektra als Fall der Hysterie,⁵⁹² an die ich mich mit meiner Lektüre anschließe, weil diese, genauso wie die Epilepsie, in der Zeit die Krankheiten der

⁵⁹¹ In den Erläuterungen zum Drama liest man in, HvH, *Sämtliche Werke VIII. Dramen 5*, dass „Schweig und Tanze“ direkt auf Nietzsches Abschnitt I aus *Die Geburt der Tragödie* zurückzuführen ist. Ich zitiere Nietzsche aus ebd.: „Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung.“ (Ebd. S. 493) Nicht zufällig muss also der Tanz der Elektra in Hofmannsthals Drama den Reigen in Anlehnung an die bacchischen Mänaden führen. Es lässt sich jedoch auch eine andere zusätzliche Verbindung zu Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* herstellen. Bezüglich der Opferhandlung im fiktiven Dialog *Das Gespräch über Gedichte* und seine Gegenüberstellung zu Hamlet auf der Bühne wurde in dieser Arbeit Nietzsche zitiert, welcher Hamlet mit dem dionysischen Menschen gleichsetzt, dessen Erkenntnis das Handeln hindert (vgl. Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung Ester Band*, S. 52). Bei Elektra befinden wir uns vor der gleichen Problematik. Hinzu kommt auch Hofmannsthals Äußerung, dass die Tat Elektra als Frau verwehrt bleibt und als dionysisches Wesen ist ihr übrig, den dionysischen Reigen zu führen bzw. eine Masse zu binden.

⁵⁹² Vgl. dazu den Beitrag von Christoph Meid, „Pathologischer Heroismus im Drama der Jahrhundertwende – Hugo von Hofmannsthals *Elektra* und Gerhart Hauptmanns *Bogen des Odysseus*“, in Immer, van Marwyck (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus*, S. 83-106. Erwähnenswert ist auch die Arbeit von Antonia Eder, *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthal, ‚zerstörendes Zitieren‘ von Nietzsche, Bachofen, Freud*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau: 2013 (siehe v. a. S. 22), sowie der bereits zitierte Beitrag von Juliane Vogel, in Dangel-Pelloquin (Hrsg.), *Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, S. 101-107 und der von Eva Blome, in *Hofmannsthal Jahrbuch 19*, S. 255-290. Hier stellt jedoch die Verfasserin – ohne der These zu widersprechen, dass die Hysterie mit Elektra auf der Bühne auftritt – in Frage, ob Hofmannsthal bereits vor der Entstehung Elektras die Studie von Freud und Breuer tatsächlich gelesen hatte oder ob seine Kenntnisse über die Hysterie seiner Freundschaft zu Schnitzler zu verdanken sind (vgl. Blome, in ebd., S. 271 f.). Daran anzuschließen ist die kürzlich erschienene Arbeit von Dorothée Treiber, *Hugo von Hofmannsthals Elektra. Eine quellenbasierte Neuinterpretation*, Peter Lang, Frankfurt am Main: 2015, in der die Verfasserin pointiert, dass Hofmannsthals Anwendung des Begriffs Hysterie auch bezüglich des Dramas *Elektra* eine umgangssprachliche sei (vgl. ebd., S. 48). Daran lässt sich der Eintrag aus Hermann Bahrs Tagebuch anknüpfen, in dem Bahr Hofmannsthals Gedanke über *Elektra* und *König Ödipus* wiedergibt. Hier liest man, dass Elektra verwildert und hysterisch geworden ist (vgl. HvH, *Sämtliche Werke VIII. Dramen 5*, S. 369). Auszuschließen ist es in diesem Fall nicht, dass es sich hier tatsächlich um eine umgangssprachliche Verwendung dieses Begriffs handelt, weil er in Breuers und Freuds Studie, wie man aus einer Äußerung von ihm lesen kann, lediglich hereingeblättert hätte (vgl. Treiber, S. 49 und die hier gemeinte Äußerung in HvH, *Sämtliche Werke VIII. Dramen 5*, S. 459). Treiber schreibt dann, um ihre These gegen die klinische Hysterie Elektras zu verteidigen, dass „Hofmannsthals Anstreichungen [sc. in seinem Exemplar der *Studie über Hysterie*] dagegen sich alle auf das Problem der hysterischen Konversion psychischer Affekte in körperliche Symptome [beziehen] und somit in keinem Bezug zur Elektrafigur [stehen].“ (Treiber, S. 54). Diese Aussage scheint mir eher Treibers These zu widersprechen als sie zu bekräftigen: Zunächst sind die Anstreichungen ein Zeichen für die Auseinandersetzung Hofmannsthals mit dem Buch gegen seine Äußerung, dass er nur hereingeblättert habe. Dass Hofmannsthal sich für die Konversion der psychischen Symptome in körperliche interessiert, heißt nicht, dass er die klinische Hysterie verblendet, sondern dass er sich seinem ästhetisch-politischen Programm entsprechend auf den Körper als Instanz und als sichtbare Verwirklichung eines Affekts in Form von Symptomen konzentriert. Mir scheint allgemein die Haltung wenig wissenschaftlich, eine genaue und bloße Umsetzung einer klinischen Studie von Seiten eines Künstlers in einen Charakter zu suchen. Dass sich die Hysterie als eine breite, wenn auch nur umgangssprachliche Anwendung in der Zeit Hofmannsthals erweist, reicht erstmal als Grund, um Aspekte der Hysterie in einem weiblichen Charakter auf der Bühne auftreten und diese als solche erkennen zu lassen. Siehe

Frauen schlechthin darstellten und deswegen als Muster dienten, um das Verhalten einer Masse, die auch als weiblich galt, zu verbildlichen. Meine vielleicht kühne These ist, dass Hofmannsthal sich an der 1895 erschienenen *Studie über die Hysterie* Freuds und Breuers für die eigene Verfassung der Elektra bedient, weil sie das Symbol für die Bindung des Reigens und der Masse herhalten musste: Hiermit nimmt das Drama eine durchaus politische Bedeutung an, die viel über die Rolle der Masse für die Gesellschaft und die des Helden verrät. Elektra hat sich selbst geopfert und stellt den fremden Körper auf der Bühne dar, der durch ein dem Verständnis der Zeit entsprechendes Massensymptom (Hysterie) und einen Massenaffekt (Hass) eine Bindung erzeugt. Dies geschieht durch die der Suggestion zugrunde liegende Identifizierung, die die (Un-)Tat rechtfertigt: Zunächst durch Hass und am Ende durch Glück. Die Tat bleibt ihr verwehrt, weil diese Hofmannsthal zufolge für ihr Geschlecht widernatürlich ist, jedoch bereitet sie im Drama den Weg für den Helden, der die (Un-)Tat ausführt.

Hofmannsthal verbannt nicht von vorne herein die hysterisch-hassende Masse aus der Gesellschaft, er schreibt ihr hingegen eine genaue Rolle zu: Sie darf nicht allein handeln, sondern den Weg für den Helden bereiten und ihn nach der Tat bejubeln. Elektras Absturz nach dem ‚namenlosen Tanz‘ scheint mir auch ein Hinweis zu sein, dass die sowohl hassende als auch glückliche Masse nicht von Dauer sein darf: Sobald die soziale Ordnung durch den zurückgekehrten Helden wiederhergestellt ist bzw. nachdem sie ermöglicht hat, dass der Held sich über sie erhebt und handelt und nachdem sie ihn gefeiert hat, hat sie keinen Grund mehr als Masse weiterzuleben. Die vom Helden eingeführte soziale Ordnung verwandelt die Hassenden in Glückliche und zwar in einen von der Person des neuen, zum König gewordenen Helden dargestellten Körper: ein Kulturvolk. Während Elektra das Symbol der Menge verkörpert, stellt hingegen der zuerst von der Stadt verstoßene und dann zu ihr – aufgrund der ihm auferlegten (Un-)Tat – zurückkehrende Held den Dichter dar, der – wie wir in der Notiz Hofmannsthal von 1905 gelesen haben – der Religiöse seiner Epoche ist und für den die Masse als Anlass zu Erhebungen dient (vgl. HvH, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1905*, in RA III, S. 461).

Bereits im Drama *Gestern* war der Gedanke präsent, dass Volk und Dichter beide auf Bindung warten. Nun scheint der Dichter mit seiner im Orest symbolisierten Rückkehr zur Stadt das

dazu auch Maximilian Bergengruen, *Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ‚Nicht-mehr-Ich‘*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau: 2010, S. 7-33 (Einleitung über Hofmannsthals Vertrautheit mit den Nervenkrankheiten) und S. 38-63. Bergengruen schreibt jedoch in seiner Einleitung, dass das psychische Trauma einer hysterischen Krankheit „in der Forschung der Zeit immer nur das Trauma des Einzelnen“ (ebd., S. 16) sei und vernachlässigt, dass es hingegen in der fachlichen Forschung der Zeit darum ging, durch Trauma von Einzelnen eine Krankheit von Vielen zu bezeichnen, die gerade in derselben Zeit zusammen mit der Epilepsie als die Massenkrankheiten schlechthin bzw. als die Krankheiten, die das Verhalten des Individuums in einer Masse bestimmen, gekrönt worden sind. Deswegen ist es interessant, dass der Künstler auch gerade ähnliche Symptome als Grund zur Abgrenzung von den vielen und als Zugang zum Unbewussten wählt, weil diese Symptome hingegen gerade als die Symptome eines Individuums in der Masse gelten.

Paradox seines Schaffens überwunden zu haben. Der Dichter gibt dem Volk das, worauf es wartet: Die Vereinigung durch Wirkung und Identifizierung. Hiermit löst sich der Dichter nicht in der Menge auf, sondern die Menge in ihm und hierdurch erhebt er sich – genauso wie der Held – als Urheber dieser Auflösung aus ihr. Hiermit gelangen wir erneut in die Nähe der Vorstellung Freuds, nach der der Dichter der Vorläufer eines Massenführers ist.⁵⁹³ Hofmannsthal negiert zwar die Rolle der Masse als Wegbereiter des Aufkommens und der Vollbringung der Tat nicht, jedoch scheint mir aus den obigen Lektüren augenfällig, dass Hofmannsthal auf der Suche nach einer unmittelbaren Identifizierung von Künstler und Publikum ist, die ihm nach Chandos die Rückkehr zum Sozialen ermöglicht. Seine Entscheidung, für den „Weg zum Leben und zu den Menschen“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 602) das Opfer zu wählen, ist ein Hinweis dafür, dass er sich auf die Tradition der Helden der Antike beruft, für die das Opfer als Kollektivritual die Bindung für die Identität der Polis leistete. Die Opferhandlung hat für Hofmannsthal einen symbolischen Charakter: Sie stellt die Poesie und allgemein eine auf Wirkung orientierte Kunst dar, mit der sich das Publikum identifizieren kann. Diese Identifizierung ermöglicht ihm die Rückkehr zum Sozialen als „höhere[s] Selbst“ (ebd.), als Genie und Held, der mit seiner Tat bzw. mit der symbolischen Opferhandlung (in diesem Fall das Drama), Ordnung und Einheit durch Identifizierung zuteilt und somit zum Helden erhoben wird.

3.4 Die Rolle des Dichters im Gesellschaftskörper: D'Annunzio und Hofmannsthal im Vergleich

Auf den ersten Blick könnte die Rolle der Masse in Hofmannsthals Frühwerk im Vergleich zum Werk D'Annunzios weniger prägnant und offensichtlich erscheinen. Meine Lektüren haben jedoch gezeigt, dass beide Autoren den Bezug zwischen Kunst und Leben bzw. eine auf die Wirkung bezogene Kunst anstreben und sich deswegen vom Ästhetizismus dadurch abgrenzen, dass sie zunächst problematische Aspekte der Abgrenzung des Einzelnen in einer gekünstelten Welt zeigen. Der von der Allgemeinheit Abgesonderte bleibt immer auf der Suche nach einer panisch-dionysischen Erfahrung der Einheit, die paradoxerweise der Erfahrung des Einzelnen in einer Masse ähnelt. Gerade dieses Paradox macht das politische Potenzial der allgemein als apolitisch geltenden Dekadenz aus und erklärt die von beiden Autoren im Gesellschaftskörper übernommenen Rollen nicht als bloße Effekte einer Kehrtwende im Anschluss an ihre ‚dekadente‘ Phase, sondern vielmehr als zutiefst mit den Themen und Implikationen der Dekadenz verwoben. Während Hofmannsthal sich bemüht, das Paradox seines künstlerischen Schaffens

⁵⁹³ Vgl. Freud, S. 75.

durch eine auf Körperlichkeit basierte Wirkungsästhetik zu überwinden, um so zum Sozialkörper zurückzukehren, gilt bei D'Annunzio hingegen gerade dieses Paradox als Voraussetzung für seine politischen Ansprüche. Die hier zu analysierenden Texte, in denen es gerade um die Rolle des Künstlers in der einstigen Gesellschaft geht, enthüllen, dass beide Autoren ihr Publikum dem einst abgegrenzten Künstler anzunähern versuchen.

3.4.1 Die Wahlrede *Agli Elettori di Ortona*

Bevor wir uns der Lektüre von D'Annunzios politischer Rede widmen, möchte ich einige Passagen aus dem Vorwort von *Convito* (1895)⁵⁹⁴ thematisieren, das als ästhetisches sowie politisches Manifest für die italienische Dekadenz gilt. Dies wird meine These der politischen Implikationen der Dekadenz weiter bekräftigen.

Das Vorwort von *Convito* ist für diesen Zusammenhang wichtig, weil darin D'Annunzio die Figur der Künstler und ihre Rolle in der Zeit der ‚Barbarei‘ (so definiert der Autor die Situation seiner einstigen Gesellschaft) konturiert: Schon in den ersten Zeilen schreibt der Autor, dass die Künstler dieser Zeitschrift nicht als „asceti solitarii“/ „weltabgeschiedene Asketen“ (GDA, *Proemio*, in SG II, S. 283) erscheinen wollen, sondern als Retter von der ‚Vulgarität‘ und der ‚Barbarei‘, die Italien kontaminiert hat:

[s]e fino ad oggi i più si ritrassero a coltivare la loro tristezza come un giardino solitario, se taluno si chiuse nella sua cella e fissò il foco del suo pensiero su la sua anima per dissecarla, se altri cercò d'ingannare il suo tedio con giochi ingegnosi e vani, se altri infine rinnegò il suo sogno e si mise una maschera sul volto per prostituirsi alla folla, di chi la colpa? Tutti, forse, erano superiori alle loro sorti [...], essi non seppero vedere di là della loro tristezza subitanea se non una melma spessa e grigia dove una moltitudine ignobile si agitava e trafficava come nel suo elemento natale. (Ebd., S. 285)⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ Es geht um eine von Adolfo de Bosis, Angelo Conti und Gabriele D'Annunzio herausgegebene, kritische, literarische Zeitschrift, die zwischen 1895-1907 in unregelmäßigen Abständen publiziert wurde. Der publizistischen Tätigkeit, welche Gabriele D'Annunzio und Hugo von Hofmannsthal verbindet, liegt einer Absicht nach Verbreitung und Bewirkung der Literatur zugrunde, die allgemein gegen den Elitismus-Gedanken der in derselben Zeit in den literarischen Cafés und Zirkeln entstandenen Literatur verstößt. Wie bereits im ersten Kapitel dieser Studie diskutiert, wird die Jahrhundertwende gerne sowohl als Zeit der Masse als auch als Zeit des Publikums bezeichnet. Der Unterschied zwischen Masse und Publikum liegt Sighele zufolge in der Erfindung des Buchdrucks, der den dem Wesen der Masse unverzichtbaren körperlichen Kontakt durch moralischen Kontakt substituierte: Diese Erfindung gilt als erster Zivilisationsschritt für die Verwandlung der Masse hin zum Publikum (vgl. Sighele, *L'intelligenza della Folla*, S. 81-95). Demnach kann man leicht zum Schluss kommen, dass das Bedürfnis nach einer Neugründung des Publikums in der Zeit des Ausbruchs der Masse nicht zuletzt politischer Art ist. Sie enthält den ersten Zählungsversuch der Masse noch vor der tatsächlichen Politisierung beider Künstler.

⁵⁹⁵ Übersetzung: „Wer ist denn schuld, wenn sich die meisten bis heute zurückzogen und ihre Traurigkeit wie in einem einsamen Garten kultivierten? Wer ist denn schuld, wenn der eine sich in seiner Zelle einschloss und die Wirkung des Feuers seiner Gedanken auf seiner Seele solange anstarrte, bis es sie ausdorrte? Wer ist denn schuld, wenn ein anderer die Langeweile mit raffinierten und gleichzeitig vergeblichen Spielen vertrieb und wenn ein anderer seinen Traum verleugnete und sich eine Maske aufsetzte, um sich der Masse zu prostituieren? Alle waren vielleicht ihren Schicksalen überlegen [...], sie konnten jenseits ihrer plötzlichen Traurigkeit nichts anderes sehen als einen zähen, grauen Schlamm, in dem eine miserable Menge wie in ihrem ursprünglichen Element handelte und sich bewegte.“

Die Frage ‚Wer ist schuld?‘, auf die die Textstelle aufbaut, zielt nicht darauf ab, die Täter zu verurteilen, die zum Verfall Italiens beigetragen haben. Sie lässt sich vielmehr als rhetorische Frage fassen. Dies jedoch nicht, weil die Masse – der Wissenschaft der Zeit entsprechend – als Träger des Barbarischen die Antwort darstellt, sondern weil ‚tutti‘, also *alle*, die Schuld daran tragen. Die Unentrinnbarkeit des von allen verursachten Verfalls ist wiederum durch die Verwendung des Wortes ‚sorte‘, also ‚Schicksal‘, betont: *Alle* (sowohl die Abgetrennten als auch die Masse) haben zum Verfall beigetragen, weil keiner sich diesem Schicksal entziehen konnte. Wenn man die Frage nach der Schuld ausklammert, kann man nur von Symptomen dieser sogenannten Krise sprechen, der laut D'Annunzio interessanterweise sowohl die Vereinzelung als auch das Sich-Verlieren in der gesichtslosen Masse angehören. Meine anfängliche und letztendlich diese Studie veranlassende Vermutung, dass beide Symptome – also Vereinzelung und Massenaufbruch – nicht gegenteilig sind, sondern sich gegenseitig bedingen, findet in dieser Textstelle eine augenscheinliche Bestätigung. Beide Verhaltensweisen haben zum gesellschaftlichen Verfall geführt und *beide* Verhalten müssen überwunden werden, weil dem Autor zufolge sowohl die Vereinzelten als auch die in der Masse Verlorenen ihrem Schicksal überlegen waren. Infolgedessen steckt in beiden Phänomenen die Möglichkeit einer Erhöhung durch eine neue, gegenläufige und schließlich aufsteigende (Re-)Aktion, die den Verfall bekämpft, statt ihn zu zelebrieren.

Wenn man feststellt, dass der Masse diese Möglichkeit ohne einen Anführer verwehrt bleibt, dann wäre es Aufgabe des außenstehenden Beobachters gewesen, sie in etwas Überlegenes zu verwandeln, statt sie nur als formlose Masse wahrzunehmen. Somit lässt sich der mehrmals angesprochene Begriff der Überlegenheit, der bis jetzt anhand von Ablehnungsmodellen gezeigt wurde, konkreter fassen. Der Überlegene ist weder der in einem einsamen Garten Abgegrenzte (damit ist natürlich der Ästhet gemeint), noch derjenige, der seine Gedanken in seinem Kämmerlein verdorren lässt (der Vertreter der *l'art pour l'art*); für D'Annunzio ist es vielmehr derjenige, der durch die Macht des Wortes den Glauben an die Kraft des Stammes bzw. der ‚Rasse‘ sowie an die traditionellen Ideale, an die Macht der Schönheit, an die souveräne Würde des Geistes, an die Werte des italienischen Volks und an das Bedürfnis von intellektuellen Hierarchien glaubt, diese neuen Ideen verbreitet und hierdurch auf die Gesellschaft wirkt (vgl. ebd., S. 285). Der Künstler stilisiert sich somit zum Anführer⁵⁹⁶ und „Heilsbringer der Nation“.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ Wie bereits erwähnt, betont Sighele oft, dass die Seele der italienischen Masse und ihre ‚Rasse‘ weiterhin für die Schönheit und das Ideal offen bleibt (vgl. Sighele, *L'intelligenza della Folla*, S. 48), während Le Bon von der Voraussetzung schreibt, der zufolge der neue Staatsmensch die Psychologie der Masse kennen müsse (vgl. Le Bon, S. 7). Nun zeigt D'Annunzio mit seinem ästhetisch-politischen Programm, dass er die italienische Seele, die er repräsentieren will, kennt und sich aus diesem Grund zum Staatsmensch eignet.

⁵⁹⁷ Chytraeus-Auerbach, S. 57.

Da Italien das Mittelalter in der Renaissance vorbildlich überwunden hat, kann es die gegenwärtige Barbarei nur durch eine neue Renaissance, welche sich auch metaphorisch als Neugeburt fassen lässt, überwinden, für die – der ersten, historischen Renaissance zufolge – die Künstler zuständig sind.⁵⁹⁸ Das Wort als Wirkungsmittel überrascht uns nicht, weil dem ästhetischen und politischen Programm D'Annunzios bereits seit *Il Piacere* die Schöpfung eines höherrangigen Organismus durch das Wort zugrunde liegt. Des Bedürfnisses der Verbreitung eines Glaubens für die Zähmung der Masse, das Le Bon in seinem Werk betont,⁵⁹⁹ ist sich D'Annunzio ebenfalls bewusst:

[i]n questa Roma ora tanto triste, dove un giorno il Laocoonte dissepolto fu portato in processione per le vie papali tra il denso popolo religiosamente come il corpo di un Protomartire rinvenuto nelle Catacombe, noi vorremmo portare in trionfo un simulacro di Bellezza così grande che la forza superba della forma [...] soggiogasse gli animi abbrutiti. Non è più il tempo del sogno solitario all'ombra del lauro o del mirto. Gli intellettuali raccogliendo tutte le loro energie debbono sostenere militarmente la causa dell'Intelligenza contro i Barbari, se in loro non è addormentato pur l'istinto più profondo della vita. Volendo vivere debbono lottare e affermarsi di continuo contro la distruzione la diminuzione la violazione il contagio. [...] La nostra Bellezza sia dunque nel tempo medesimo la Venere adorata da Platone e quella di cui Cesare diede il nome per parola d'ordine ai suoi soldati sul campo di Farsaglia: - VENVS VICTRIX. (Ebd., S. 286; Hervorhebung im Original)⁶⁰⁰

Diese Äußerung ist zwar für das Verständnis der Rolle des Künstlers in der damaligen Gesellschaft aufschlussreich, aber erklärungsbedürftig: Warum ist hier gerade der Leconte, der traditionell nicht unbedingt als Gipfel klassischer Form gilt, als Beispiel für die Zähmung der Seele der römischen Masse aufgeführt? Die erste annehmbare Antwort auf diese Frage ist, dass der Künstler der auftretenden Barbarei (dem Verfall) eine Rückkehr zur Tradition (die aufsteigende Tendenz im Sinne von (Re-)Aktion), die Italien in der Vergangenheit bekannt und nachahmungswürdig gemacht hat, entgegensetzen will. Allerdings kann die Einführung der Tradition eine politische Bedeutung, welche D'Annunzio anstrebt, nur unter der Voraussetzung erlangen, dass ihr ein Gründungsakt mit einer identitätsstiftenden Funktion zugrunde liegt. Gerade die

⁵⁹⁸ Antonio Gramsci schreibt in seinem Werk, *Il Risorgimento*, Giulio Einaudi Editore, Torino: 1964, dass das 1860 erschienene Werk Jacob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* große Resonanz in Europa erhielt und auch Nietzsche beeinflusst hat. Laut Gramsci ist Gabriele D'Annunzio der Autor, der Burckhardts Interpretation der Renaissance am radikalsten verkörpert (vgl. Gramsci, S. 13 und Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Horst Günther (Hrsg.), Deutsche Klassiker Verlag, Frankfurt am Main: 1989, S. 138 f. bezüglich der Nähe zwischen Dichter und Held)

⁵⁹⁹ Vgl. Le Bon, S. 63.

⁶⁰⁰ Übersetzung: „In diesem jetzt sehr tristen Rom, wo einmal der ausgegrabene Leconte ehrfürchtig [...] in Prozessionen inmitten des Volkes durch die päpstlichen Straßen getragen wurde, möchten wir ein Schönheitsgötzenbild feiern.* Dieses muss derart gewaltig sein, dass die herrliche Macht der Form [...] die hässlich gewordenen Gemüter versklavt. Die Zeit des weltabgeschiedenen Traums im Schatten des Lorbeers und der Myrte ist nun vorbei. Die Intellektuellen müssen, wenn in ihnen das starke Bedürfnis nach Leben nicht eingeschlafen ist, all ihre Energien sammeln, um militärisch die Intelligenz gegen die Barbaren zu verteidigen. Wenn sie weiterhin leben wollen, müssen sie ständig gegen die Zerstörung, die Senkung, die Schändung und die Ansteckung kämpfen und sich behaupten [...]. Unsere Schönheit sei nun gleichzeitig die von Platon verehrte Venus und die von Cäsar für seine Soldaten während des Kampfes in Farsaglia gewählte Parole: VENUX VICTRIX.“

*In Anlehnung an den italienischen Originaltext ist das Verb ‚feiern‘ eher als ‚triumphales Tragen‘ zu verstehen.

Ausgrabung des Leontes dient als perfektes Beispiel hierfür, weil die Statue nach der Wiederauffindung im 16. Jahrhundert und nach der Feststellung ihrer Authentizität von Papst Giulio II gekauft wurde. Ausgerechnet dieser Kauf gilt als Gründungsakt der *musei vaticani*, in denen viele wichtige Werke, die die italienische, künstlerische Tradition der Renaissance ausgemacht haben, versammelt sind. Die Beschreibung des Tragens der Statue Leontes als Prozession⁶⁰¹ bestätigt nochmals die Vertrautheit des Autors mit den Theorien der Zeit über die ‚Masse‘. Diesbezüglich ist interessant, dass das politisch identitätsstiftende Ritual D'Annunzios auf einem Schönheitsgötzenbild fundiert, welches auf eine zirkuläre Art und Weise Schönheit suggeriert und Schönheit in der Masse erweckt. Das mit der Prozession gefeierte Kunstwerk weist nun der Renaissance entsprechend auf den auf die Gesellschaft wirkenden Künstler hin, der weder der einzelne, lediglich nach Ruhm (Lorbeer) Suchende, noch derjenige ist, der die Toten (Myrte) verehrt. Er ist hingegen derjenige, der durch das Tragen des Schönheit versprechenden Kunstwerks bzw. durch ein für alle zugängliches Ritual Schönheit in der Masse erweckt und sie so in ihre zivilisierte Form bzw. in ihre Rolle als Publikum überführt.⁶⁰² Er macht sie zu Zeugen einer vom Künstler weiterverbreiteten Tradition, damit die Masse sich mit ihm als Stifter und Verbreiter einer ihrer ‚Rasse‘ zugehörigen Tradition im freudschen Sinne identifizieren kann. So kann sie sich ihm freiwillig unterwerfen, weil er die hypostatische Darstellung des Strebens nach Erneuerung verkörpert. Das Ritual scheint in der politischen Hinwendung nicht mehr nur ein privates Ereignis zu sein, das den Zugang des Künstlers zum Unbewussten ermöglicht, sondern wird zur Zähmung der Masse funktionalisiert.⁶⁰³

Das Bedürfnis nach Erneuerung durch Rückkehr zu einer vergangenen, aber lebendigen Tradition hat D'Annunzio bereits ab 1892 angestrebt. Hofmannsthal bemerkte schon in seinem ersten

⁶⁰¹ Die Prozession gehört Canetti zufolge aufgrund ihrer festen (hierarchischen) Ordnung zu den Methoden der katholischen Massenzähmung (vgl. Canetti, S. 178).

⁶⁰² Ezio Raimondo behauptet zwar in seinem Beitrag, „D'Annunzio e l'idea della letteratura“, in Emilio Mariano (Hrsg.), *Atti del convegno internazionale di studio Venezia – Gardone Riviera – Pescara 7-13 Ottobre 1963, L'Arte di Gabriele D'Annunzio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1968, dass D'Annunzios Idee der Schönheit einen Protest gegen die bürgerliche Welt darstellt, doch er liest diese nicht als politisch, sondern als bloßes Mittel des Autors, um dem Publikum die Vorliebe für Irrationalität zu vermitteln. Darüber hinaus vergleicht er diese Idee der Schönheit mit der Idee der *l'art pour l'art* (vgl. Raimondi, in ebd., S. 87), die sich meiner Meinung nach der Idee einer in der Masse erweckten und in der Gesellschaft wirkenden Schönheit entgegensetzt. Giorgio Bàrberi Squarotti schreibt in seinem Beitrag „Il simbolo dell' ‚artefex‘“ aus dem bereits zitierten Sammelband, Mariano (Hrsg.), *Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 Settembre 1973*, dass D'Annunzio mit seiner Idee der Schönheit als derjenige auftritt, der die Aufgabe auf sich genommen hat, die Schönheit zu verkörpern und die Vergangenheit Italiens, die er anhand von Kunst und Schönheit definiert, neu zu beleben (vgl. Bàrberi Squarotti, in ebd., S. 165). Auch hier fehlt eine rein politische Interpretation der Schönheit.

⁶⁰³ Roda sieht hingegen in der Verbreitung des Kults in der Masse die Absicht des Autors, den für die Dekadenz typischen Irrationalismus in der Gesellschaft zu verwirklichen (vgl. Roda, S. 125). Er liest allgemein die Kunst des Übermenschen nicht als Vorbereitung zur (Re-)Aktion, sondern lediglich als Surrogat der Aktion (vgl. ebd., S. 136).

D'Annunzio-Aufsatz am Beispiel der Inschrift der Uhr *hora est benefaciendi* die neue Hinwendung zur bürgerlichen Moral, den er als ‚Umweg‘ des Autors für die Darstellung eines gesünderen Lebens bezeichnet. Wie bereits erwähnt, erkennt Hofmannsthal die von D'Annunzio schon in den Romanen verfolgte, politische Absicht. Diese wird spätestens in seiner Rede für die Kandidatur⁶⁰⁴ deutlich.

Cittadini di Pescara, Ospiti convenuti dalla Marina e dalla Montagna, cari Amici accorsi con animo ansioso alla voce fraterna che oggi si leva per celebrare le belle idee che amiamo, vogliate accogliere il mio saluto non come quello di un uomo che solleciti per sé il suffragio dell'adunanza ma come quello di un poeta nell'atto di riconoscere i legami sacri che congiungono il suo spirito allo spirito della sua stirpe e alle potenze del suo suolo. (GDA, *Agli Elettori di Ortona*, in SG II, S. 266)⁶⁰⁵

Die Begrüßung der Wahlversammlung beginnt wie jede rhetorische Rede mit einer *captatio benevolentiae*, die jedoch mehr als eine unverzichtbare Konvention des erfahrenen Orators ist, der die Aufmerksamkeit und das Wohlwollen der Zuhörer verlangt. Vielmehr stellt sie den roten Faden seiner ganzen Rede dar: Nicht ein Fremder, sondern ein Bruder redet, dessen Zugehörigkeit zur Menge mit dem Verb ‚levarsi‘ – sich erheben – verbildlicht ist.⁶⁰⁶ Diese Bewegung setzt nämlich eine erste Verbindung zu dem voraus, wovon man sich erhebt – der Menge. In Verschwiegenheit bleiben diese Gemeinsamkeiten nicht: Der Orator lobpreist die Ideen, die seine Zuhörer kennen und erkennt öffentlich die Verwandtschaft zwischen ihm, seiner ‚Rasse‘ und seinem Land an. Diese öffentliche Anerkennung dient dem Ziel, der Menge zu suggerieren, dass die erhobene Stimme ihre Ideen bereits repräsentiert, weil der Künstler eng mit ihr verbunden ist.⁶⁰⁷ Wenn der heutige Leser in dieser Wahlrede die Beschreibung von politischen Inhalten, von einem Reformprogramm oder ferner von Vorsätzen zur Veränderung der Gesellschaft erwartet, wird er enttäuscht. Nicht so die ehemalige Zuhörerschaft: Er wurde zweimal – zuerst für die rechte, dann für die linke Partei – mit einer fast identischen Rede gewählt.

Die Gestaltung dieser Rede ist von D'Annunzios Kenntnissen der Massenstudien geprägt. Auffällig ist auch die Übertragung der Theorien Le Bons. Dieser schreibt im dritten Kapitel seines

⁶⁰⁴ Ich werde mich ausschließlich der Lektüre der ersten politischen Rede widmen, die am 23. August 1897 in *La Tribuna* publiziert wurde, und mit der D'Annunzio zuerst für die rechte Partei kandidierte. Die kurz danach gehaltene, zweite politische Rede für die Kandidatur für die linke Partei ist fast identisch.

⁶⁰⁵ Übersetzung: „Einwohner von Pescara, aus dem Meer und aus den Bergen kommende Gäste, liebe Freunde, ihr alle, die mit begierigem Gemüt herbeigelaufen seid, um die brüderliche Stimme zu hören, die sich heute zur Zelebrierung der schönen, von uns allen geliebten Ideen erhebt, mögt ihr meine Begrüßung nicht wie diejenige eines Mannes annehmen, der für sich das Stimmrecht der Wahlversammlung ersucht, sondern wie diejenige eines Dichters, der dadurch die heiligen Bindungen anerkennt, die sein Geist zum Geist seiner Rasse und zu den Mächten dieser Erde vereinen.“

⁶⁰⁶ Ich möchte den Leser darauf hinweisen, dass das ‚Sich-Erheben‘ den gegenteiligen Akt zum ‚Verfallen‘ darstellt, was D'Annunzio im Vorwort von *Convito* ausführlich beschrieben hat.

⁶⁰⁷ Interessanterweise ist in der *Nota di Silvio Venturi* aus Sigheles 1903 veröffentlichter Studie *L'intelligenza della folla* als einer der wichtigsten Hinweise für einen erfolgreichen Massenorator die Notwendigkeit beschrieben, der Menge Gefühle zu vermitteln, die sie bereits kennt (vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 175). Diese Studie ist eine Sammlung bereits erschienener Aufsätze, Briefe usw. und daher ist anzunehmen, dass D'Annunzio diese Texte vor der Erscheinung bereits kannte.

Werks, dass die Suggestion der Masse am schnellsten über Bilder funktioniert und dass die Vermittlung einer durch Bilder ausgedrückten Idee eine einfache und absolute Form haben muss. Ein erfolgreicher Massenorator muss daher, so Le Bon, seine Idee eben nicht durch rationierte Argumentation darstellen, sondern sollte diese in Bilder übersetzen, die die Masse an etwas Vertrautes und ihr Zugehöriges erinnern.⁶⁰⁸ Dementsprechend werden in D'Annunzios Wahlrede nach der anfänglichen *captatio benevolentiae* der Menge vertraute Bilder beschworen. Der Orator verdankt seinem Vaterland und seinen Einwohnern seine künstlerischen Fähigkeiten, was er den Einwohnern Pescaras durch die klare Beschreibung vertrauter Bilder zum Ausdruck bringt: die Kornähre, die blutroten Äpfel, der friedliche Blick der Ochsen, der Geruch der gepressten Oliven, das Eisen des Pflugs, das Summen der Bienen, das frisch gebackene Brot, das saugende Lamm, das klangvolle Bienenhaus, das grüne Gras, die Weide der migrierenden Herde, die Gesänge usw. (vgl. ebd., S. 266 f.). Diese Reinform von Bildern verfolgt zwei Absichten: Die Suggestion der Menge und ihr die Idee zu vermitteln, dass diese das Genie geboren hat.⁶⁰⁹ Natürlich instrumentalisiert D'Annunzio in seiner Wahlrede nicht nur die ihm vertrauten Hinweise zur erfolgreichen Gestaltung einer Massenrede, sondern auch seine unleugbare Bindung zu seinem Land und zu dessen Einwohnern. Diese Verbundenheit hat er mehrmals in seinen Novellen und Gedichten belegt (diese hat ihm schon in seiner Jugend zu einiger Bekanntheit verholfen).⁶¹⁰ Die Beschreibungen der Landarbeiter und deren Traditionen seit den Romanen *L'Innocente* und *Trionfo della Morte* stellen also nicht nur einen Sehnsuchtsort des Autors dar, sondern auch den Vorbereitungsweg für seine politische Absicht, durch Kunst auf die Gesellschaft zu wirken. Dieser politische Vorsatz, der schon anhand meiner Lektüre der oben genannten Romane verkündet wurde, wird in der Wahlrede noch offensichtlicher:

[t]ra le mani indurite e incallite dell'agricoltore uso a leggere il testo sacro sotto la quercia nel riposo domenicale, io vorrei porre quello dei miei libri in cui con più crudel vigore io ho rappresentato il lento perire d'un uomo indegno di vivere e di amare. [...] E, se la parola scritta potesse per un prodigio assumere le qualità sensibile delle cose ch'ella manifesta in simboli ideali, l'agricoltore attonito crederebbe di reggere nelle sue palme il peso del suo mondo georgico [...]. Ed a lui reduce nella sua casa di paglia e di argilla gli stromenti rustici sembrerebbero divenuti più venerandi, e la sua acqua e il suo pane avere un novello sapore [...]. E, se io allora entrassi nella sua casa, egli si leverebbe con reverenza non come dinnanzi al suo padrone ma come dinnanzi a colui che sprigionò col suo tocco l'antica virtù dalle cose familiari e le rifece religiose e le rifece indicibilmente belle. Egli, che ignora sé

⁶⁰⁸ Vgl. Le Bon, S. 49-53.

⁶⁰⁹ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 67 f.

⁶¹⁰ Bezüglich der Frage, wie wichtig das Ansehen für den Erfolg eines Orators ist, siehe Le Bon, S. 117 f. Selbstverständlich konnte D'Annunzio auf die Macht seines Ruhms für eine erfolgreiche Kandidatur zählen. Zu diesem Zeitpunkt war er bereits einer der bekanntesten Dichter Italiens und selbst wenn die Bauern seine Werke nicht gelesen hatten, kann davon ausgegangen werden, dass sie seinen Namen kannten, da D'Annunzio aufgrund seines außergewöhnlichen Lebensstils oft in der Öffentlichkeit präsent war.

medesimo e i suoi beni, direbbe: Costui mi conosce, e m'insegna i miei beni. (Ebd., S. 268)⁶¹¹

Anhand dieser Textstelle wird klar, dass der nach Hofmannsthal genannte ‚Umweg‘ D'Annunzios bezüglich der Darstellung der Moral und des Lebens der Landleute eher der direkte Weg zum Ziel ist. D'Annunzio verfolgt bereits mit seinen Romanen eine klare politische Absicht: Die Identifizierung der Bauern mit ihm mit dem Ziel, von ihnen verehrt zu werden.

Der heutige Leser findet die beschriebene Szene wohl eher lachhaft: Der berühmteste italienische Dandy, der gerne adlig sein wollte, kehrt zu den Bauern zurück und verlangt, ihm Arbeits-eifer und Moral beizubringen. Das Lachen bleibt einem allerdings im Halse stecken, weil der Wahlerfolg D'Annunzios den Sieg der demagogischen Macht des Wortes⁶¹² auf die Menge darstellt. Während im Vorwort von *Convito* D'Annunzio die Rolle des Künstlers allgemein in der damaligen Gesellschaft durch die Prozession eines Schönheitsgötzenbildes verbildlichte, drückt er jetzt einen ähnlichen Gedanken durch ein für die Bauern zugängliches Bild aus. Er beschreibt eine zwar idyllische, aber trotzdem glaubwürdige Szene: An einem Sonntag liest ein Bauer die Bibel. D'Annunzio greift in sein Leben ein, ohne seine Lektüre zu unterbrechen, indem er das heilige Buch mit einem anderen ‚heiligen‘ Buch substituiert: dem zwar nicht genannten, aber leicht erkennbaren *Trionfo della Morte*. So erklärt er sich selbst zum Stifter einer Religion, die im Landleben und ihrer Tradition fundiert ist. Ähnlich wie in der Szene in der Widmung von *Il Piacere*, in der das zärtliche Aufdrücken der Kinderhände (von Michettis Kind) auf die Buchseiten keine Beeinträchtigung, sondern ein Symbol für das Ineinanderfließen

⁶¹¹ Übersetzung: „Zwischen die abgehärteten und schwieligen Händen des Bauers, der während der Sonntagsruhe normalerweise unter der Eiche das heilige Buch liest, möchte ich dasjenige meiner Bücher hinlegen, in denen ich mit der grausamsten Kraft das langsame Sterben eines des Lebens und der Liebe unwürdigen Mannes dargestellt habe. [...] Und wenn das geschriebene Wort aufgrund eines Wunders die fühlbaren Eigenschaften von den durch das Wort in ideellen Symbolen ausgedrückten Sachen annehmen könnte, dann würde der erstaunte Bauer glauben, dass er in seinen Handflächen das Gewicht seiner georgischen Welt trägt [...]. Und wenn er dann zu seinem aus Stroh und Lehm gebauten Haus zurückkehren wird, werden ihm seine rustikalen Utensilien ehrwürdiger scheinen. Sein Wasser und sein Brot werden einen neuen Geschmack haben [...]. Und wenn ich dann sein Haus betreten würde, würde er ehrfurchtsvoll aufstehen. Allerdings nicht wie vor seinem Herrn, sondern wie vor demjenigen, der durch sein Berühren die alte Tugend der vertrauten Sachen verströmte und sie hierdurch wieder religiös und unaussprechlich schön machte. Der Bauer, der sich selbst und seine Güter ignoriert, würde sagen: Dieser kennt mich, und lehrt mich meine Güter.“

An dieser Stelle möchte ich den Leser darauf aufmerksam machen, dass der Autor in der Widmung des Romans *Trionfo della Morte* auf die rhetorische, den antiken Oratoren vertraute Technik des Erhabenen zurückgreift. Schon dort habe ich angekündigt, dass das Erhabene durchaus politisch zu verstehen ist. Deswegen scheint es mir nicht zufällig, dass D'Annunzio gerade den Roman *Trionfo della Morte* in die Hände des Bauern legen möchte, um von ihm verehrt zu werden.

⁶¹² Benedetto Croce schrieb zwei Essays über D'Annunzio, die von D'Annunzio-Kritikern sehr gerne gelesen werden. In „L'ultimo D'Annunzio“, in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici volume sesto*, Gius. Laterza&figli, Bari: 1950, stempelt er den Autor als „dilettante di sensazioni“/ „Empfindungsdilettanten“ ab (Croce, in ebd., S. 254), weil ihm die innere Tiefe fehle (vgl. ebd., S. 257). Diese Kritik hat bedauerlicherweise bis heute Bestand. Außerdem schreibt Croce, dass der Erfolg D'Annunzios als Orator, wenn er auch einerseits seiner Intelligenz, seinem Scharfsinn und seinem Prestige zu verdanken ist, andererseits auf seine berauschende Rhetorik zurückzuführen ist (vgl. ebd., S. 251).

der Grenzen zwischen Leben und Kunst darstellte, ist die Substitution der Bibel durch den neuen Roman D'Annunzios keine Unterbrechung, sondern eine Offenbarung.

Wie bereits in meiner Lektüre von *Trionfo della Morte* hervorgehoben wurde, bleibt der Kontakt zur Natur für den Hauptcharakter ein unerreichbarer Wunsch und ein fernes Glücksversprechen, welches die Landsleute hingegen trotz der täglichen Strapazen verkörpern. Durch die präzise Schilderung der bäuerlichen Traditionen, ihren Gesängen und ihrer Arbeit versucht D'Annunzio, seine künstlerischen Fähigkeiten der Moral der Landarbeiter anzunähern: Beide (Künstler und Bauer) sind mit der Natur verbunden, weil sie ihr Wesen in ihr ausdehnen und ihre Sprache entziffern können. Nur ist der Künstler D'Annunzio zufolge dem Bauer überlegen, weil er ihm durch die Poesie im Sinne von (Re-)Aktion zeigt, dass sein Leben und seine Moral ehrwürdig und nicht verfallen sind. Hierdurch unterwirft sich der Bauer dem ihm überlegenen Dichter freiwillig, weil er sich durch seine Schilderungen, die – wie wir schon wissen – durch das Wort Anspruch auf Lebendigkeit erheben, mit ihm identifiziert. Er erkennt den Dichter als Offenbarer, weil er ihm die bis jetzt unbekannte, tiefe Bedeutung und Symbolhaftigkeit seiner Welt zeigt, die dem Bauer jetzt schöner, neuer und intensiver vorkommen, weil sie durch den Autor eine religiöse Form angenommen haben. Dies ist die vom Autor angestrebte Wirkung der Romane auf das Leben: Genauso wie Claudio aus *Le Vergini delle Rocce*, der die Lücke zwischen Warten und Aktion mit Poesie füllen muss, bereitet D'Annunzio seine politische (Re-)Aktion in seinen Romanen vor, die insofern auf den Leser wirken, als dieser dank des Autors zu einem höheren, bedeutungsvolleren Leben erhoben werden kann, das ihm sonst verwehrt bleiben würde. Das Bild von D'Annunzios Betreten des Bauernhauses ist eine Metapher, die die Anerkennung der Überlegenheit des Autors zeigt, indem der Bauer ehrfurchtsvoll aufsteht, weil der Autor ihn zum höheren Leben verleitet:

[I]a vostra vita vera è ben più augusta e più pura di quella che compongono i giochi delle contingenze quotidiane e le vicende delle azioni volgari. [...] Le profonde cose che dice in voi l'antico sangue ereditario, io le ho udite nel mio silenzio; ed ho restituito ad elle, esprimendole, un senso che poteva per lungo tempo rimanere oscurato o perdersi per sempre. Meditando sul fato della stirpe, io ho veduto talvolta nella confusa massa umana e terrestre disegnarsi una figura ideale [...]. È presente nel mio spirito quell'apparizione, mentre parlo; e sopra gli innumerevoli volti adunati io vedo quell'unico volto esemplare su cui le impronte della stirpe compongono un'austera bellezza che evoca in una maniera misteriosa e divina i lineamenti dei lidi e delle cime. [...] V'è nella moltitudine una bellezza riposta, donde il poeta e l'eroe soltanto possono trarre baleni. Quando quella bellezza si rivela per l'improvviso clamore che scoppia nell'anfiteatro o su la piazza pubblica o nella trincea, allora un torrente di gioia gonfia il cuore di colui che seppa suscitarsela col verso, con l'arringa, col segno della spada. La parola del poeta comunicata alla folla è un atto, come il gesto dell'eroe. È un atto che crea dall'oscurità dell'anima innumerevole un'istantanea bellezza [...]. Cessa allora il silenzio che scende, come una cortina sacra, sul poema compiuto. La materia della vita non è più evocata dai simboli immateriali; ma la vita si manifesta al poeta

integra, il verbo si fa carne, il ritmo si accelera in una forma respirante e palpitante, l'idea si enuncia nella pienezza della forza e della libertà. (Ebd., S. 269 f.)⁶¹³

Diese lange Passage der Wahlrede habe ich fast vollständig wiedergegeben, weil man daraus die Verwirklichung der politischen Implikationen der Dekadenz exemplarisch entschlüsseln kann. Das Schweigen des für seine redundante und oft exzessive Rhetorik bekannten Autors ist eher metaphorisch für seine Abgrenzung von der Stadt zu verstehen und daher in der Ruhe des Hauses von Michetti, der Mittagsstunde oder der Nacht; also insgesamt in der Natur zu verorten, wo die bis jetzt analysierten Romane und Gedichte entstanden sind. Wie wir schon gesehen haben, bleibt der Entwurzelte immer auf der Suche nach einer mystischen (*pars pro toto* und nun synekdochischen) Bindung zur Menge, die ihn zugehörig zu einem größeren Zusammenhang macht. Der Autor spürt, wie auch der Bauer, die mystische Bindung zur Natur, die der Wissenschaft der Zeit zufolge Ausdruck der ‚Rasse‘ ist, und gerade diese nähert den Abgetrennten den Landleuten an – jedoch mit dem Unterschied, dass der erste diese Bindung durch das Wort heraufbeschwört. Wie bereits am Anfang dieses Unterkapitels angesprochen, herrscht in der Zeit die Vorstellung, dass der Buchdruck den körperlichen Kontakt, der für die Masse notwendig ist, durch den moralischen Kontakt substituiert hat. Dieser Kontakt verbindet die Leser untereinander sowie Leser und Autor: Die Leser rezipieren das geschriebene Wort und identifizieren sich einerseits mit dem Autor, weil er ihr Leben schildert, andererseits verehren sie ihn als denjenigen, der ihnen eine neue religiöse Bedeutung ihres Alltags vermittelt. Diese, mithilfe des Kunstwerks erfolgte Zähmung macht bereits aus der konfusen, unbekannten und gesichtslosen Masse der Leser etwas Ideelles und Schönes: die ‚Rasse‘. Da die italienische Masse der damaligen Wissenschaft zufolge für die Schönheit und für das Ideal offen bleibt, kann sie durch ein mit der Wirkung des Wortes auf die Masse verwirklichtes Schönheitsideal erweckt werden. Das schöne, nach mystischer Bindung suchende Wort des Autors ist mit der

⁶¹³ Übersetzung: „Euer wahres Leben ist heiliger und reiner als das, das lediglich aus den Spielen der täglichen Umstände und aus den Geschehnissen der vulgären Aktionen besteht. [...] Die tiefen Sachen, die den alten erblichen Geist in euch ausdrücken, habe ich alle in meinem Schweigen gehört; indem ich sie zum Ausdruck gebracht habe, habe ich ihnen einen Sinn zurückgegeben, der ansonsten für lange Zeit im Dunkeln geblieben oder sogar für immer verloren gegangen wäre. Beim Nachsinnen über das Schicksal der Rasse habe ich zuweilen das Zeichen einer ideellen Figur in der konfusen Menschen- und Erdmasse gesehen [...]. Während ich rede, habe ich diese Erscheinung vor den Augen in meinem Geist; und über die unzähligen versammelten Gesichter sehe ich das einzige exemplarische Gesicht, auf dem die Spuren der Rasse eine würdevolle Schönheit bilden, welche auf einer mysteriösen und göttlichen Art die Züge der Strände und der Bergen heraufbeschwört. [...] In der Menge steckt eine verborgene Schönheit, die nur die Dichter und die Heroen zum Vorschein bringen können. Wenn jene Schönheit sich aufgrund eines Aufsehens offenbart, wie dasjenige in einem Amphitheater, in einem öffentlichen Platz oder in einem Schutzengraben aufbrechende, dann erfüllt ein Schwall von Freude das Herz desjenigen, der jene Schönheit mit dem Vers, mit der Rede oder mit dem Schwert entflammt hat. Das zu einer Masse kommunizierte Wort des Dichters ist also eine Tat, wie die Geste eines Helden. Es ist eine Tat, die aus der unzähligen Seele eine plötzliche Schönheit kreiert [...]. Somit endet das Schweigen, das über das Gedicht wie ein religiöser Schleier fällt. Das materielle Wesen des Lebens ist nicht mehr durch immaterielle Symbole heraufbeschwört, hingegen offenbart sich das Leben dem Dichter unversehrt: Das Wort wird Fleisch, der Rhythmus beschleunigt sich und wird zu einer atmenden und pochenden Macht, die Idee äußert sich in der Macht- und Freiheitsfülle.“

Schönheit der ‚Rasse‘ identisch⁶¹⁴ und wird, da sie Schönheit in der Masse erweckt, nicht nur bloßes Ideal bleiben, sondern, dem Vorwort von *Convito* entsprechend, zur Parole für eine politische (Re-)Aktion.

Indem diese Identität der Menge suggeriert wird, entsteht eine Gleichsetzung zwischen Dichter und Helden: Beide verkörpern hypostatisch die ‚Rasse‘ und die Tradition, die laut D'Annunzio ebenfalls durch Wort oder Schwert in der Menge ausgelebt werden kann. Gerade diese, die Schönheit erweckende Suggestion verwandelt das Wort in Aktion, weil die suggerierte Idee des Autors als Katalysator dient, um die Masse zu seinem Vorteil zu agitieren. Die Verwandlung des Wortes in Aktion⁶¹⁵ verbildlicht D'Annunzio durch den im Evangelium für die Geburt Christi zu findenden Ausdruck der Fleischwerdung des Wortes, der seinem mit dem Katholizismus vertrauten Publikum keineswegs neu ist. D'Annunzio verbreitet durch sein Wort eine neue Religion, die die substantiale Form der katholischen Religion übernimmt, weil die synekdochische Struktur, die in dieser Arbeit schon mehrmals als Zähmungsmethode der Kirche definiert wurde, unberührt bleibt: Die Menge fühlt sich als Teil eines größeren Zusammenhangs, nämlich der ‚Rasse‘, welche als Ganzes nie zum Vorschein kommt, aber von der Person des Orators performativ und hypostatisch wiedergegeben wird. Die Verkörperung dieses imaginierten Ganzen in der Person bzw. im Körper des Orators enthält eine intrinsische Theatralik, die die Form eines religiösen Kults annimmt, was zur im ersten Kapitel dieser Arbeit angesprochenen Untrennbarkeit von Politik, Kult und Theater zurückführt.⁶¹⁶ Nun scheint das rituelle Theater die Kluft zwischen Idee und Aktion bzw. zwischen Kunst und Politik überbrücken zu können. Die Erzeugung der Identität durch den Körper ist Bestandteil der religiösen Kulte, die laut Le Bon zusammen mit der Verbreitung einer Tradition, die gleichzeitig alt und neu sein soll,

⁶¹⁴ Gerade die Identität zwischen Wort und ‚Rasse‘ ermöglicht die Identifizierung zwischen Orator und Zuhörern, welche die erste Grundlage für die libidinösen Bindungen zwischen Einzelem und Vielen ist, die der Orator oft wiederholt. Ziel dessen ist es, sie der Menge einzuprägen, damit die Identifizierungsprozesse der von ihm bis jetzt durch das Werk angestrebten Wiederbelebung der Tradition und derjenigen der Zuhörer betont und übertrieben wird. D'Annunzio wendet Le Bons Hinweise für den Massenorator tatsächlich in seiner Rede an. Laut Le Bon soll ein erfolgreicher Orator seine Idee oft wiederholen und übertreiben (vgl. Le Bon, S. 38-40). Darüber hinaus weist Le Bon auf die Wichtigkeit der Tradition für die Masse hin, die er als die Synthese der ‚Rasse‘ erklärt (vgl. ebd., S. 70 f.). Demzufolge scheint es mir nicht zufällig, dass D'Annunzio seine Rede ausgerechnet gemäß seiner Verbindung von ‚Rasse‘ und Tradition gestaltet.

⁶¹⁵ Die Idee der Verwandlung des Wortes in Aktion ist auch bereits in Le Bons Werk zu finden (vgl. ebd., S. 28).

⁶¹⁶ D'Annunzio erwähnt in seiner politischen Rede, dass seine politische Aktion und seine dramatischen Versuche in engem Zusammenhang stehen (vgl. GDA, *Agli Elettori di Ortona*, in SG II, S. 270), was erneut seine Kenntnisse über Le Bons Werk zeigt. Dieser erklärt das Theater als der Ort der Verwandlung von durch Bilder vermittelten Ideen in Aktion (vgl. Le Bon, S. 56). Interessanterweise beschreibt Hannah Arendt, in *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Piper, München Zürich: 2002, das Politische, dass sie als ‚Handeln‘ versteht, auch am Beispiel des Theaters, insbesondere der griechischen Tragödie (vgl. ebd., S. 179 f.), die sie als die höchste politische Kunst bezeichnet. Hinzufügen muss man, dass Hannah Arendt das Politische des Theaters neutraler sieht als etwa D'Annunzio: Sie verortet es im Handeln, während D'Annunzio das Theater als Verführungsmittel zur Herrschaft des Künstlers über die Menge sieht. Trotz dieses wesentlichen Unterschieds schien mir die Gegenüberstellung wichtig, weil Arendt die griechische Tragödie erwähnt, die D'Annunzio als Muster für seine theatralische Reform nehmen wird. Die Rolle des Theaters für die Zähmung der Masse wird ausführlicher im Kapitel 4.1.3 dieser Arbeit diskutiert.

als Massenzähmungsmethode fungiert.⁶¹⁷ Interessant ist diesbezüglich D'Annunzios Umschreibung dieser Vorstellung:

[i]n verità, in verità, bisognava immolare e poi gittar nei fondamenti della terza Roma gli uomini chiamati liberatori e, seguendo l'antico uso funerale, anche porre ai piedi loro e ai fianchi loro e tra le loro mani liberatrici le cose che essi amarono ed ebbero più familiari, e divellere e trascinar dai vertici delle montagne i più gravi massi di granito per chiudere in eterno le sepolture venerande. Così noi li avremmo veduti con gli occhi dell'anima risplendere per sempre nella fiammeggiante voragine della rivoluzione ed avremo desunto dalla lontana bellezza delle loro gesta una ragione eroica di vivere. (Ebd., S. 273)⁶¹⁸

D'Annunzios Wunsch nach Wiederherstellung eines heroischen Lebensgrunds sagt viel über seine Auseinandersetzung mit Le Bon sowie über seine Kenntnisse der griechischen und römischen politischen Tradition und der identitätsstiftenden Rolle der religiösen Kulte für das Volk aus, die er für seine politische (Re-)Aktion in einer keineswegs naiven Art und Weise umschreibt.⁶¹⁹ Hannah Arendt erklärt im Unterkapitel „Was ist Autorität?“ (in *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*) das moderne Problem des Autoritätsverlusts und interessanterweise assoziiert sie Autorität mit Tradition und Religion und sieht im Aufkommen totalitärer Ansätze das deutlichste Zeichen von Autoritätsverlust.⁶²⁰ Während in den totalitären Systemen Autorität durch Zwang und Gewalt ersetzt wird, scheint D'Annunzio eine neue Autorität durch Religion⁶²¹ und Tradition (dies rettet ihn zunächst vor dem nicht ganz unberechtigten Vorurteil, er stehe dem Faschismus nah) wiederherstellen zu wollen. Arendt geht davon aus, dass Plato für die politische Anwendbarkeit seiner Ideenlehre die Idee des Schönen als höchsten Maßstab mit der Idee des Guten ersetzt hat,⁶²² wohingegen D'Annunzio die Schönheit zum Mittel für die politische Aktion bestimmt, die sich aus dem Heroenkult ergibt. Deren Streben für die Befreiung, welches durch die Bestattung ihrer Körper und ihrer

⁶¹⁷ Le Bon zufolge hat die Verbreitung einer Idee in Form einer Religion für die Masse den Vorteil, dass sie ohne jegliche Kritik akzeptiert wird (vgl. Le Bon, S. 64).

⁶¹⁸ Übersetzung: „In Wahrheit, in Wahrheit wäre es nötig gewesen, die sogenannten Befreier zu opfern, sie unter die Grundmauern des dritten Roms zu bestatten und dem antiken Totenbrauchtum folgend hätte man an ihre Füße, an ihre Hüften und in ihre befreienden Hände die ihnen beliebten und familiärsten Dingen gelegt. Danach hätte man aus den Gipfeln der Berge die schwersten Granitsteine herunterbringen sollen, um ihre verehrungswürdigen Begräbnisse ewig schließen zu können. Auf diese Weise hätten wir sie mit den Augen der Seele ewig in dem flammenden Wirbel der Revolution leuchten sehen können und wir hätten aus der fernen Schönheit ihrer Taten einen heldenhaften Lebensgrund entnehmen können.“

⁶¹⁹ Chytraeus-Auerbach schreibt diesbezüglich, dass D'Annunzio den christlichen Glauben instrumentalisiert und seiner Fundamente entleert, um sich „als den Verkünder einer neuen, säkularisierten Glaubenswahrheit, einer Religion des Vaterlandes, der in der Verherrlichung des Krieges und der Helden der Nation sein Glaubenskenntnis vermittelt“ (Chytraeus-Auerbach, S. 83), darzustellen.

⁶²⁰ Vgl. Hannah Arendt, „Was ist Autorität“, in *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken*, Piper, München-Zürich: 2000, S. 159-163.

⁶²¹ Interessanterweise zeigt Arendt in ihrem oben genannten Werk, dass die katholische Kirche den römischen Begriff der Gründung übernommen hat, um eine dauerhafte Institution gründen zu können (vgl. ebd., S. 192 f.). D'Annunzio erfasst intuitiv das Bedürfnis einer neuen Gründung, die für die Ewigkeit überliefert und als Tradition immer wieder neu bezeugt werden kann, um Autorität als solche beanspruchen zu können und die aus Autorität, Tradition und Religion bestehende Trinität nach dem alten Muster der Römer wiedereinzuführen.

⁶²² Vgl. ebd., S. 179-181.

Objekte unter den Grundmauern der Stadt Roms verehrt werden muss, wird der Gründungsakt des neuen heroischen Italiens. Arendt kommt uns diesbezüglich zu Hilfe, weil sie in Anlehnung an Vergil, Cicero und Livius in der Heiligkeit der Gründung den politischen Inhalt der römischen Religion und Tradition festmacht:

Religion meint hier (anders als in Griechenland) wirklich „re-ligare“, Zurückgebunden- und Verpflichtetsein der ungeheuren, nahezu übermenschlichen und daher immer schon legendären Anstrengung, die Grundlagen zu schaffen, die Fundamente zu legen, für alle Ewigkeit zu gründen. Religiös sein bedeutete, an die Vergangenheit gebunden sein, und Livius, der große Geschichtsschreiber vergangener Ereignisse, empfand: „Während ich diese alten Ereignisse niederschreibe, wird, ich weiß nicht durch welche Verknüpfung, mein Geist alt, und irgendeine ‚religio‘ hält (mich).“ Politische und religiöse Tätigkeit werden so nahezu ununterscheidbar, und Cicero kann sagen: „In nichts nähert sich menschliche Vollkommenheit so sehr den Wegen der Götter (‚numen‘) als in der Gründung neuer und der Bewahrung bereits begründeter Gemeinwesen. Religion war die bindende Macht des Gegründeten selbst [...]“. In diesem Zusammenhang war es, daß das Wort und der Begriff Autorität ursprünglich erschien. Das Wort „auctoritas“ ist abgeleitet von dem Verb „augere“, vermehren, und was Autorität oder diejenigen, die Autorität verwalten, beständig vermehren, ist die Gründung.⁶²³

D'Annunzios Vorstellung der Bestattung der sogenannten Befreier unter den Grundmauern der Stadt scheint ein Versuch zu sein, Italien neu zu gründen. Dafür beruft er sich nicht zufällig auf die dem italienischen Volk vertraute römische Tradition der Gründung als Bindungsprozess. Konform zur religiösen sowie politischen Tradition des antiken Roms verfolgt D'Annunzio die Absicht, durch die übermenschlichen und legendären Anstrengungen (Arendt) als Fundament den Mythos der Heiligkeit der Gründung zu legen, um erneut gründen und sich an diese Tradition zurückbinden zu können. Konform zu dieser Tradition ist nicht nur die bloße Übernahme der Wiederholung der Gründung mit Bezug auf die Vergangenheit, sondern v. a. der Versuch, die blühende Zeit Italiens durch die Widerrufung des Mythos und durch Autorität neu zu beleben. Naiv ist die Vorstellung D'Annunzios nicht, weil er dafür die Heroen als ein für alle geltendes Symbol des Befreiungsstrebens verehren will, damit dies die Auflehnung zum Kampf gegen den Verfall sowie die Neugründung Italiens inspirieren kann. Italien muss nun laut D'Annunzio unter dem Motto eines heldenhaften Strebens neu gegründet werden. Dies macht er am „istinto di conservazione“/ „Selbsterhaltungstrieb“, am „istinto di predominio“/ „Machtstellungstrieb“ (GDA, *Agli Elettori d'Ortona*, in SG II, S. 276) und am „culto della volontà“/ „Willenskult“ (ebd., S. 278) fest, welche ihm zufolge zum Wesen der „Latinität“ (vgl. ebd.) gehören. Diese stellt er zunächst in seinen Werken und durch seine Person vor der Masse dar und versucht, sie in den Zuhörern durch die Suggestion des wiederholten Wortes zu erwecken. Sighele zufolge muss der Orator der Verkünder von bereits in der Menge angelegten, jedoch ihr noch

⁶²³ Ebd., S. 187 f.

unbekannten Wahrheiten und Gefühlen sein.⁶²⁴ So endet und beginnt D'Annunzios politische Rede nicht zufällig gerade mit der Behauptung, er sei der ‚geläuterte Bruder der Bauern‘, der die Bindungen zwischen ihnen erkennt, verkündet und erzeugt, weil zwischen seinem Wort und ihrer Arbeit kein Unterschied zu finden sei (vgl. ebd., S. 280).⁶²⁵

Der Appel D'Annunzios, als Bruder anerkannt und gewählt zu werden, bleibt nicht ungehört: Er wird gewählt, doch seine Kandidatur erregt Aufsehen sowie Dissens und provoziert Kritik von Politikern und Journalisten. Hofmannsthal reist in derselben Zeit durch Italien und die Wahl D'Annunzios, von der er aus der Zeitung erfährt, erweckt seine Aufmerksamkeit.⁶²⁶ Da jedoch nur „Tratsch“⁶²⁷ über die Kandidatur zu lesen sei, schreibt Hofmannsthal am 30. August 1897 einen Brief an D'Annunzio, der nur unvollständig erhalten ist. Raponi gibt ihn in ihrer bereit zitierten Studie über Hofmannsthal und D'Annunzio wieder:

[i]l y a quinze jours j'ai [franchi] / [traversé] les alpes et me suis mis ci pour ne voir personne et pour travailler. Mais vous me troublez, monsieur le poète. À Vérone pendant un chaud après midi d'août j'eus tant de joie à trouver l'introuvable *songe d'un matin de printemps* et je l'ai traîné partout, enveloppé dans les journeaux de Lombardie qui contenaient les dénigrement si comprehensibles de vos intentions mais voilà ce qui m'impatient dont pas un ne contient un [compte]rendu très exact de votre vertu électorale. Voilà donc, monsieur, la prière à laquelle aboutit cette langue lettre qui si mal à propos vient vous importuner au milieu de tant d'agitation. Je ne vous demande pas un mot ni une ligne. Faites moi le faveur ...⁶²⁸

Aus den anfänglichen Zeilen dieses Briefs kann geschlossen werden, dass Hofmannsthal auch ohne jeglichen Kommentar vonseiten des Adressaten die Wahlrede erhalten und lesen möchte; sie ist nirgendwo vollständig auffindbar. Die Antwort D'Annunzios ist verloren gegangen, allerdings lesen wir in einen an den Vater adressierten Brief Hofmannsthals vom 2. September, dass ihm D'Annunzio seine Wahlrede zugesandt und er diese bereits gelesen hat.⁶²⁹ Die Übersetzung der Rede finden wir in den *Notizen von einer Reise im Oberen Italien* im Abschnitt des

⁶²⁴ Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 66.

⁶²⁵ Interessanterweise schreibt D'Annunzio bereits am 30. und 31. Dezember 1892 in *Il Mattino* einen Artikel, der den Titel *L'arte letteraria nel 1892 (la poesia)* trägt. Hier lobt er den Dichter Giovanni Pascoli als ländlichen Dichter und als Inspirationsmuster für eine Poesie, die dem Werk der Landesarbeiter ähnelt (vgl. ebd., in SG II, S. 116) und das bestätigt meine These, dass D'Annunzio bereits vor der politischen Kandidatur eine gewisse Verbindung mit den Landesleuten seiner Heimat spürte, die er dann für seine Kandidatur stark instrumentalisiert.

⁶²⁶ Am 25. August 1897 schreibt Hofmannsthal an Hermann Bahr eine Postkarte aus Varese, in der er ihm von D'Annunzios Kandidatur erzählt sowie von der eigenen Absicht, für *Die Zeit* einen Artikel zu schreiben, falls er gewählt wird (vgl. Hugo von Hofmannsthal und Gerty von Hofmannsthal Hermann Bahr, *Briefwechsel 1891-1934 Band I*, S. 89).

⁶²⁷ Siehe den auf den 26. August datierten Brief Hofmannsthals an den Vater in, *Briefe 1890-1901*, S. 225.

⁶²⁸ Brief Hofmannsthals an D'Annunzio, in Raponi, S. 125.

⁶²⁹ Ich zitiere hier den oben gemeinten Brief an den Vater: „Abends finde ich im Hotel eine Kreuzbandsendung von D'Annunzio, das genaue Stenogramm seiner großen Kandidatenrede. (Er ist in Ballotage, hat aber sicher die Majorität, wie die lombardischen Blätter schreiben, ‚mit Unterstützung der Carabinieri‘, jedenfalls als äußerst konservativer oder reaktionärer Mandatar der großen römischen Nepotenfamilien; eine merkwürdige Zeit, wo die Dichter reaktionär sind, eigentlich alle!) Im Kaffeehaus hab' ich dann die Rede gelesen, ich werd' sie ohnehin nach Wien mitbringen, übrigens auch für Bahr gelegentlich ein compte rendu schreiben.“ (Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1890- 1901*, S. 230)

26. August, ⁶³⁰ jedoch erwähnt Hofmannsthal dort komischerweise nicht, dass er die Rede von D'Annunzio selbst erhalten hat. Er schreibt, er habe sie in einer neapolitanischen Zeitung gelesen (vgl. HvH, *Notizen von einer Reise im Oberen Italien*, in RA I, S. 592).

Nicht das Schweigen Hofmannsthals zu dieser Übersetzungsangelegenheit scheint mir das Wichtigste dieser Anekdote zu sein. Vielmehr finde ich die beiden in Italien entstandenen Notizen interessant, die der Übersetzung vorausgehen und diese in gewisser Weise antizipieren. In der ersten, in Vicenza auf den 19. August 1897 datierten Notiz bemerkt Hofmannsthal, dass überall in der Stadt und selbst in den kleinsten Herbergen Erinnerungen an den Kampf Italiens gegen Österreich für die Befreiung zu finden sind (vgl. ebd., S. 591). Der Österreicher findet nun in den nördlichen Städten Italiens das wieder, was ihn im Roman *Le Vergini delle Rocce* fasziniert hatte: Eine monumentale Landschaft, die nach Handlung dürstet (vgl. HvH, *Der neue Roman von D'Annunzio*, in ebd., S. 221). Dem Thema des Handelns ist auch die zweite, in Bergamo auf den 24. August datierte Notiz gewidmet. Hofmannsthal berichtet hier von einer Kapelle, in der die bedeutendsten Bücher Italiens gesammelt sind und findet in den bekanntesten, nach Handlung dürstenden Büchern des Landes die Übereinstimmung mit der an die Handlung erinnernden Landschaft (vgl. HvH, *Notizen von einer Reise im Oberen Italien*, in ebd., S. 592). So bereitet er den Weg für die Verteidigung der politischen Kandidatur D'Annunzios vor, indem er die Suche nach dem Tun des italienischen Autors und schließlich ihre Verwirklichung in der Wahlrede in die Tradition der Literatur und die Landschaft Italiens einzufügen versucht. Dementsprechend beginnt Hofmannsthals Notiz bezüglich der Übersetzung der Wahlrede D'Annunzios mit der Bezeichnung des Italieners als „der größte, der einzige große Dichter des gegenwärtigen Italiens“ (ebd.). Das in den ersten Aufsätzen und Briefen spürbare Unbehagen Hofmannsthals aufgrund der starren medusenhaften Wahrnehmung des Italieners ist verschwunden; dieser wird nun als der größte Dichter seines Landes präsentiert. Mit der Krönung D'Annunzios zum größten italienischen Dichter wird sein in der Wahlrede geäußelter Anspruch, Italien politisch und literarisch zu repräsentieren, implizit gerechtfertigt. Hofmannsthal berichtet:

Die Pfeiler des großen Saales, in dem er redete, waren mit Gedenktafeln geschmückt. Diese enthielten nicht die Namen der Männer, welche für das Vaterland gestorben sind, auch nicht die Namen der Tage, an welchen berühmte Städte oder Königreiche ihre früheren Besitzer verjagten und sich als einen Teil des geeinigten Italiens bekannten, sondern sie

⁶³⁰ Die Übersetzung Hofmannsthals stimmt leider nicht ganz mit der uns bekannten italienischen Fassung überein. Man weiß deswegen nicht, ob es sich um eine freie Übersetzung handelt oder ob er eine andere Fassung der Wahlrede bekommen hat, die uns nicht bekannt ist. Für eine Rekonstruktion des Kontexts dieser Übersetzung siehe Aspöckl, in *Istituto Italiano di studi Germanici – Roma, Studi germanici (nuova serie) Anno X*, S. 472 und Raponi, S. 165.

trugen die Namen der acht oder zehn Bücher, welche seit fünfzehn Jahren Gabriele d'Annunzio aus den schönsten Worten der italienischen Sprache zusammengesetzt und mit den vielfältigsten, geheimnisvollsten und ergreifendsten Gedanken angefüllt hat. (Ebd., S. 593)

Dass D'Annunzio den Saal mit Gedenktafeln geschmückt hat, die die Namen seiner Bücher anstatt die der für das Land gestorbenen Männer verzeichnen, sieht Hofmannsthal nicht als Widerspruch, sondern als Verwirklichung der von ihm gesuchten und in D'Annunzios letztem Roman gepriesenen Suche des Handelns im Wort. Die Landschaft sowie die Architektur und die berühmten Bücher Italiens verlangen nach dem Handeln; nun verkörpert D'Annunzio für Hofmannsthal diese Tradition, weil er in seiner Rede seine Werke als Darstellung der Bindung zwischen Autor und Volk definiert. Hofmannsthal akzeptiert dieses Verfahren ohne jegliche Kritik, was meiner Meinung nach auf seinen (im ersten D'Annunzio-Aufsatz formulierten) Wunsch zurückzuführen ist, demgemäß ein großer Dichter und gleichzeitig weltkluger Herr namens Menenio Agrippa erwartet wird, welcher mit der Verführungsmacht der Sprache die Schönheits- und Glücksgedanken in die gegenwärtige Gesellschaft zurückbringt (vgl. HvH, *Gabriele D'Annunzio*, in ebd., S. 184).⁶³¹ Sowohl Raponi als auch Aspetsberger glauben, dass Hofmannsthal arglos auf die Rhetorik der Rede D'Annunzios hereinfällt, weil er selbst nach dem Leben bzw. nach einem Weg zum Sozialen durch Werk und Tat sucht und in D'Annunzio gerade die Verwirklichung des von ihm noch nicht erreichten Ziels gefunden zu haben glaubt.⁶³² Meiner Meinung nach widersprechen jedoch die einführenden Zeilen Hofmannsthals zur Übersetzung dieser Auffassung:

Ich versuche den Gang dieser merkwürdigen Rede anzudeuten, wobei ich ihr großen Schaden tue, da sie ein Ganzes ist, ein rhetorisches Kunstwerk, zwischen dessen einzelnen Teilen notwendige und unnachahmliche Beziehung herrscht [...]. (Ebd., S. 593)

Hofmannsthals Bezeichnung der Rede als rhetorisches Kunstwerk scheint mir sehr aufschlussreich zu sein und ist zudem ernst zu nehmen.⁶³³ Er betrachtet die Rede als ein auf die Gesellschaft wirkendes Kunstwerk. Er liest und versucht, in seiner Sprache für seine Mitmenschen wiederzugeben, wie D'Annunzio durch das Wort seinen Weg in die Gesellschaft und seine Rolle für das Volk findet. Diesbezüglich finde ich auch interessant, dass Hofmannsthal von der herrschenden notwendigen und unnachahmlichen Beziehung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen schreibt, die in gewisser Weise D'Annunzios Versuch wiedergibt, durch das Wort

⁶³¹ Im ersten *Exkurs* über Hofmannsthals Rezeption von D'Annunzios Werk habe ich bereits die Ambivalenz dieser Vorstellung hervorgehoben, der für die gesuchte Wirkung des Dichters in der Gegenwart, statt wahrhafte politische Inhalte, das Bedürfnis einer verführenden Rhetorik des politischen Dichters anspricht. Gerade D'Annunzio, der die Schönheit als Bindung und Aktion für seine politische Rede versteht, verkörpert den Wunsch nach einem Dichter, der durch die verführerische Rhetorik die Kluft zwischen Wort und Aktion überbrückt und so auf die Gesellschaft wirkt.

⁶³² Vgl. Raponi, S. 165 und Aspetsberger, in *Istituto Italiano di studi Germanici – Roma, Studi germanici (nuova serie) Anno X*, S. 471-473.

⁶³³ Vgl. Renner, in *Hofmannsthal Jahrbuch 2*, S. 189.

die Beziehung oder Bindung zwischen Einzelem (Orator) und Ganzem (Menge oder ‚Rasse‘) anzuerkennen. Als Hofmannsthal die Übersetzung der Rede anfertigt, ist D'Annunzio noch in Ballotage. Zu seiner Wahl schreibt Hofmannsthal im September eine Notiz und verteidigt D'Annunzio gegenüber einem in damaligen Zeitungen häufig artikulierten Vorwurf, der Inhalt seiner Rede sei eine lächerliche Ideologie:

Man sollte nicht vergessen, daß Ideologie in allen großen Revolutionen eine furchtbare und gewaltige Macht war und daß die größte aller Revolutionen in jedem ihrer Augenblicke ebenso reich an Deklamation wie an Tat war... (Ebd., S. 600)

Obwohl sich Hofmannsthal der gewalttätigen Macht von Ideologien bewusst ist, betont er, dass die Revolutionen, die allgemein auch als Veränderungen zu verstehen sind, sowohl Tat als auch Wort brauchen. In die Vorgänge der Veränderung und der Revolution kann man auch die Kandidatur eines Dichters miteinbeziehen. Bemerkenswert ist jedoch, dass Hofmannsthal den von D'Annunzio begehrten Platz in der Welt nicht als den des Politikers anerkennt:

[...] es ist schön und leicht, der Seelenverfassung eines bedeutenden Künstlers unserer Zeit nachzudenken, der mit so neuen befremdlichen Tönen im Durcheinanderspiel der verworrenen Weltmächte seinen Platz begehrt, einen Platz, für den heute noch kein Name geprägt ist. (Ebd., S. 601)

Dies bestätigt meine Vermutung, dass seine Begeisterung für D'Annunzios Wahlrede nicht auf ihren politischen Inhalt zu beziehen ist. Hofmannsthal erkennt D'Annunzio nicht als reinen Politiker an, sondern teilt mit ihm die politische Absicht, künstlerisch auf den Gesellschaftskörper einzuwirken.

3.4.2 Der Vortrag *Der Dichter und diese Zeit*

Hofmannsthals Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* (1906)⁶³⁴ lässt sich als Versuch lesen, die Rolle des Dichters im Gesellschaftskörper zu konturieren und sein auf das künstlerische Schaffen bezogenes formloses Handeln in einer auf Arbeit fundierten Gesellschaft nicht nur zu rechtfertigen, sondern im tiefsten Bedürfnis des Menschen zu verorten; Tina Weber bezeichnet deshalb diese Rede als „Reaktion auf die Fragwürdigkeit der Rolle des Dichters um 1900“.⁶³⁵ Da ich dieses Bestreben Hofmannsthals durchaus als politischen Akt interpretiere, möchte ich seine Rede auf die Thematik dieser Arbeit beziehen und als (Re-)Aktion lesen.

Allein der Titel kündigt die Absicht des Autors an, den Dichter nicht als anachronistische Figur, sondern als eine der gegenwärtigen Zeit zugehörige vorzustellen. Zwar verfolgt Hofmannsthal mit seinem Vortrag keine rein politischen Zwecke, trotzdem lässt sich sein Versuch, die Stellung des Dichters in der gegenwärtigen Zeit und Gesellschaft zu verorten, als politisch lesen

⁶³⁴ Für einen Einblick in die Forschung der hier zu analysierenden Rede empfehle ich die Lektüre von Weber, S. 42-45.

⁶³⁵ Ebd., S. 48.

und demzufolge mit der Wahlrede D'Annunzios vergleichen, in der sich der Dichter – wiederum ohne rein politische Inhalte – ebenfalls als Dichter und als Politiker in der Gesellschaft positioniert. Auffällig ist, dass beide Autoren sich bemühen, die Annäherung zwischen Künstler und Gesellschaft nicht als etwas vollkommen Neues zu zelebrieren. In beiden Fällen wird nämlich die Nähe zwischen Einzelem und Publikum oder Leser hervorgehoben, was dem in dieser Zeit vorherrschenden Gedanken des Elitismus der Kunst gegenübersteht. Während aber D'Annunzio seine Wahlversammlung als derjenige begrüßt, dessen Stimme sich aus der Menge erhoben hat, um die heiligen Bindungen zwischen Dichter und Volk anzuerkennen und sie öffentlich in der von ihm angenommenen Rolle als geläuterter Bruder des Bauers zu verkünden, beginnt Hofmannsthal seine Annäherung ans Publikum etwas vorsichtiger. Er behauptet, dass er versuchen wird, die Zuhörer „in einer nicht unangenehmen Weise zu befremden“ (HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in RA I, S. 54). Diese Absicht könnte zunächst als konträr zu der D'Annunzios erscheinen, die Zuhörerschaft mit dem Dichter anzufreunden. Jedoch sucht Hofmannsthal keineswegs Distanz zu seinem Auditorium; im Gegenteil: Auch er stellt – ähnlich wie D'Annunzio – den Dichter als „lautlose[n] Bruder aller Dinge“ (ebd., S. 67) dar. Dabei ist er sich bewusst, dass die Stoßrichtung seines Vortrags, also die Überzeugung, dass die „haarscharfe Absonderung des Dichters vom Nicht-Dichter [ihm] gar nicht möglich [erscheint]“ (ebd., S. 55 f.), eine ausgebildete, mit dem Künstlerelitismus der Zeit vertraute Zuhörerschaft mehr überrascht hätte, als die aus Bauern und Fischern bestehende und dementsprechend weniger ausgebildete D'Annunzios. Gleichzeitig fügt Hofmannsthal hinzu, dass das Thema seines Vortrags nicht den Bereich der Kunst, sondern den des Lebens betrifft:

[...] es würde mich freuen, wenn es mir gelänge, Ihnen fühlbar zu machen, daß dieses Thema nicht nur in dieser Stunde in der Atmosphäre dieser Versammlung, in diesem künstlichen Licht einen künstlichen und nach Minuten gemessenen Bestand hat, sondern daß es sich um ein Element Ihres geistigen Daseins handelt, das nicht als gewußtes, sondern als gefühltes, gelebtes, in Tausenden von Momenten Ihres Daseins da ist und Wirkung ausstrahlt. (Ebd., S. 54)

Der Leser wird sich erinnern, dass in der Lektüre des Vortrags *Poesie und Leben* hervorgehoben wurde, dass der Autor nicht die Möglichkeit einer Verbindung zwischen Kunst und Leben verneint, sondern er den Weg als ‚indirekt‘ beschreibt. Schon dort erwies sich die Wirkung – die ich als Bindeglied zwischen Früh- und Spätwerk sehe – als Seele und Leib der Kunst (vgl. HvH, *Poesie und Leben*, in ebd., S. 18) und das „Geistige“ als „das Element der Dichtkunst“ (ebd.). Beide Stichwörter, die Wirkung und das Geistige, finden wir im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* interessanterweise wieder, was die in dieser Arbeit vertretene These stärkt, dass der Chandos-Brief keinen Bruch darstellt. Vielmehr ist es das Präludium für eine Kunst, die zusammen

mit dem Körper das Geistige jenseits von Reflexion performativ verbildlicht und damit unmittelbar auf die Menge wirkt.

Es ist wichtig, an dieser Stelle noch einmal zu betonen, dass im Vortrag *Poesie und Leben* der Autor sein Unvermögen eingesteht, etwas über Poesie sagen zu können, was nicht in der Poesie und durch sie schon gesagt worden wäre (vgl. ebd., S. 19). Deshalb lädt er das Publikum dazu ein, ihm durch Lesen sowie durch Leben entgegen zu kommen, um die Distanz zwischen abge-sondertem Dichter und Nicht-Dichter sowie zwischen Kunst und Leben zu verringern. Direkt daran anzuschließen ist meiner Meinung nach die im zehn Jahre später gehaltenen Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* zu findende Äußerung, dass das Lesen das „Phänomen unserer Zeit“ (HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in ebd., S. 60) sei; und gerade diese zum Phänomen gewordene Gewohnheit in Anlehnung an den Gedanken des ersten Vortrags mache die Absonderung zwischen Dichter und Nicht-Dichter schwierig. Auffällig ist auch, dass Hofmannsthal im hier zu analysierenden Vortrag nicht über Poesie und Kunst im Allgemeinen redet, sondern explizit über den Dichter. Er löst demnach also keineswegs das Problem des Vortrags *Poesie und Leben*, über Kunst überhaupt reden zu können. Dass Hofmannsthal in der Zeit, in der er sich dem Drama und im Zuge dessen dem Körper als Mittel zur Inszenierung des künstlerischen Schaffens als Bindung zum All zuwendet und den hinter der Szene und dem Geschriebenen stehenden Dichter in den Fokus rückt, ist als Versuch zu lesen, sein geistiges „Amt“ (ebd., S. 74) in der Gesellschaft und im Leben hervorzuheben und dadurch zu verteidigen.

Die im vorherigen Kapitel erwähnte Vermutung, die symbolische Opferhandlung als „Weg zum Leben und zu den Menschen“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 602) löse das Problem des indirekten Verhältnisses zwischen Poesie und Leben, weil der Autor hiermit auf eine Kunst abzielt, die auf die Menge gerichtet ist, lässt sich an diesen Vortrag anbinden. Da „[d]as Opfer als Selbst-aufgabe“ (ebd.) ähnlich wie ein Individuum in der Masse die Auflösung des Subjekts und des Alls in einem Körper zur Folge hat, kann man vermuten, dass Hofmannsthal mit der Rede *Der Dichter und diese Zeit* den Dichter von der Vergessenheit retten möchte. Er sagt diesbezüglich,

daß in keiner früheren Zeit das Poetische eine so bescheidene Rolle gespielt hätte, als es in der Lektüre unserer Zeit spielt, wo es verschwindet unter der ungeheuren Masse dessen, was gelesen wird. (HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in RA I, S. 60)

Es ist mir zwar klar, dass Hofmannsthal mit ‚Masse‘ buchstäblich die Anzahl der in seiner Zeit geschriebenen und gelesenen Bücher sowie allgemein Texte meint. Jedoch geht es dem Verfasser zufolge in diesem Vortrag bezüglich des Dichters und der gegenwärtigen Zeit nicht um etwas Künstliches, sondern um etwas Lebendiges, was mit Menschen und Gesellschaft zu tun hat, eben um das Amt des Dichters. In diesem Licht scheint es mir nicht gewagt, hinter der oben

zitierten Äußerung eine metaphorische Bedeutung des Begriffs ‚Masse‘ zu vermuten: Nicht nur ‚das Poetische‘ wird vor seinem Verschwinden hinter der Masse an Büchern gerettet, sondern auch der Dichter vor der Masse an Menschen und Symbolen, in der er sich – folgt man seinem Verständnis des Opfers – aufgelöst bzw. aufgegeben hat, um zur Gesellschaft zurückkehren zu können.⁶³⁶ Anders als bei D'Annunzios Rede, in der sich der Dichter als sich aus der Menge erhebende Stimme versteht, muss der Dichter bei Hofmannsthal von der Menge in der Menge gesucht und mit Vertrauen ausgestattet werden, um zum geistigen (An-)Führer erhoben zu werden. Klar scheint nun, dass auch Hofmannsthals Absicht politischer Natur ist – dennoch: Während D'Annunzio sich selbst aus der Menge erhebt und sie von seiner Führung überzeugen will, versucht Hofmannsthal, ein angenehmes Bild des Dichters zu zeichnen, weil wenn

die Erscheinung des Dichters in der Atmosphäre unserer Zeit irgendein Relief nimmt, so ist es kein angenehmes. (Ebd., S. 57)

Obwohl Hofmannsthal selbst als Dichter vor die Menge tritt, macht er geradezu das Gegenteil und schreibt dem Volk – seiner Vorstellung der Selbst-Aufgabe durch die Auflösung des Dichters folgend – eine unbewusste Sehnsucht nach dem Dichter bzw. ein Bedürfnis zu, von Sehnsucht getrieben nach dem versteckten Dichter zu suchen. Das Lesen ist in seinen Augen „eine unstillbare Sehnsucht nach dem Genießen von Poesie“ (ebd., S. 60). An diesen Gedanken lassen sich die aus *Gestern* gewonnenen Erkenntnisse des Dichters Fantasio direkt anschließen: Der Dichter und die Menge warten auf dasselbe, nämlich auf die Vereinigung; und wenn der Dichter die Vereinigung zwischen Körper und All durch Symbole geschaffen hat, dann kann er der Menge das geben, worauf sie wartet. Ich möchte nochmal betonen, dass die Absicht Hofmannsthals nur scheinbar konträr zu derjenigen D'Annunzios ist, weil er zwar einerseits den „gelehrtenhaft[en]“, „engbrüstig[en]-pathetisch[en]“ (ebd., S. 58) Ton, den die Bezeichnung des Dichters als ‚Genie‘ im deutschsprachigen Raum mit sich bringt, ablehnt, er sich andererseits jedoch für den Dichter folgendes wünscht:

[E]inen männlich[en] Ton, einen Ton des Zutrauens und der freien ungekünstelten Ehrfurcht, eine Betonung dessen, was Männer an Männern am höchsten stellen müssen: Führerschaft. (Ebd., S. 59)

Er strebt also genauso wie D'Annunzio eine Führerschaft des Dichters an, welche ihm von der Menge zugetraut werden soll. Es greift jedoch zu kurz, wenn man glaubt, es handle sich bei

⁶³⁶ Meiser schreibt, dass Hofmannsthal sich in diesem Vortrag „als der großen Menge überlegen [inszeniert]“ (Meiser, S. 150). Sie nimmt jedoch für ihre Analyse des Vortrags die Instanzen ‚Dichter und Masse‘ sowie die politische Rolle des Künstlers für die Gesellschaft nicht in den Fokus, wie ich es hingegen mit meiner Lektüre anstrebe.

ihm im Unterschied zu D'Annunzio nur um eine geistige und um keine politische Führerschaft.⁶³⁷ Hofmannsthals Suche nach der Führerschaft des Dichters, welche sich als (Re-)Aktion gegen das Verschwinden des Dichters hinter der Masse lesen lässt, ist der D'Annunzios also nicht unähnlich: Beide berufen sich auf geistige Autorität, um eine politische Führerschaft zu erwerben. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Versuchen scheint mir darin zu liegen, dass D'Annunzio zwar demokratisch gewählt wird, die Demokratie jedoch nicht als politische Form für die Regierung des Staates bevorzugt, während Hofmannsthals Versuch im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit*, Volk und Dichter einander anzunähern, weniger autoritär und fast demokratisch ausgerichtet ist.

Wie wir gesehen haben, beschreibt D'Annunzio in seiner Wahlrede eine Szene, in der er in die Hand eines Bauers seinen Roman anstatt der Bibel legt und sein Haus betritt. Der von Hofmannsthal beschriebene Dichter ist weniger übergriffig, aber dennoch vergleichbar. Er braucht niemandem das Buch in die Hand zu legen, weil er dem Menschen größere Mündigkeit zugesteht und ihn bereits mit dem Buch in der Hand beschreibt:

Gerade durch sein Fieberhaftes, durch seine Wahllosigkiet, durch das rastlose Wieder-aus-der-Hand-Legen der Bücher, durch das Wühlende, Suchende scheint mir das Lesen in unserer Epoche eine Lebenshandlung, eine des Beachtens werte Haltung, eine Geste. Ich sehe beinahe als die Geste unserer Zeit den Menschen mit dem Buch in der Hand, wie der kniende Mensch mit gefalteten Händen die Geste einer anderen Zeit war. [...] Ich rede von denen, die je nach der verschiedenen Stufe ihrer Kenntnisse ganz verschiedene Bücher lesen, ohne bestimmten Plan, unaufhörlich wechselnd, selten in einem Buch lang ausruhend, getrieben von einer unausgesetzten, nie recht gestillten Sehnsucht. (Ebd., S. 61)

Hofmannsthal legt dem Bauer nicht seinen Roman in die Hand, um eine Art religiöse Verbindung zwischen Leser und Dichter herzustellen, aber er substituiert – ähnlich wie in D'Annunzios Szene – den betenden Menschen mit dem lesenden.⁶³⁸ Dabei beschreibt er das Lesen aber nicht als stille, ruhige Gewohnheit des Einzelnen im eigenen Kämmerlein vor dem Schla-

⁶³⁷ Abgesehen davon, dass die Anwendung des Begriffs ‚Führerschaft‘ schwer frei von politischer Bedeutung lesbar ist, beruft sich Hofmannsthal spätestens nach dem ersten Weltkrieg auf die geistige Führerschaft der Künstler im Sinne von Autorität, um aus dem Wesen der Masse das österreichische Volk zu gründen (vgl. HvH, *Krieg und Kultur*, in RA II, S. 419) bzw. um politisch wirksam zu sein. Claudia Bamberg schreibt hingegen in ihrer bereits zitierten Studie über Hofmannsthal und die Dinge, dass dieser Vortrag sich von den anderen unterscheide, weil er der einzige Text in Hofmannsthals Schaffen sei, der weder fiktional „noch politisch-ideologisch gefärbt“ (Bamberg, S. 55) ist. Obwohl ich Bambergs Arbeit für eine sehr gelungene halte, teile ich jedoch ihre Lektüre der Rede *Der Dichter und diese Zeit*, die eine der umfangreichsten in ihrer Studie ist, v. a. in Bezug auf das, was die Rolle des Dichters und seine Armut in der Gesellschaft angeht, nicht. Tina Weber schreibt bezüglich dieser Problematik, dass „Hofmannsthal konkrete politische und historische Ereignisse außer Acht [lässt] und spricht viel mehr auf psychologischer Ebene über das sowohl die individuelle wie auch kollektive Wirklichkeit betreffende Gefühl, das er seinen Mitmenschen zuschreibt.“ (Weber, S. 51) Wenn man einerseits nicht verleugnen kann, dass in diesem Vortrag keine reinen politischen Inhalte angesprochen werden, so kann man jedoch auch nicht ausblenden, dass der Begriff der Führerschaft durchaus politisch zu verstehen ist.

⁶³⁸ Tina Weber bemerkt zurecht, dass die Rede auf Wiederholungen von Wörtern wie v. a. ‚Buch‘ und ‚Dichter‘ gebaut ist (vgl. ebd., S. 64). Wie wir bereits gelesen haben, gehört gerade das Verfahren der Wiederholung von wichtigen Begriffen zu den Ratschlägen Le Bons und Sigheles für den erfolgreichen Massenorator.

fen, sondern als unruhige Handlung, als unstillbare Sehnsucht. Die vom Autor ausgemalte Rastlosigkeit des Lesenden, die er mit der sehnsüchtigen Suche des Einzelnen „vor den rauchenden Altären“ (ebd., S. 62) gleichsetzt, welche – ähnlich wie in der Opferszene – als starke Verknüpfung zwischen Welt und Ich (vgl. ebd.) beschrieben ist, macht die Suche nach dem Dichter und nach dem „Ich, an dessen Brust gelehnt ihr Ich sich beruhige“ (ebd.) zu einem religiösen Akt. Dabei führt er den Dichter in einer nicht unbedingt minder autoritären Weise als die D'Annunzios als denjenigen vor, der die Sehnsucht der Suchenden stillen kann. Einerseits hat zwar der Dichter bei Hofmannsthal eine angenehmere Rolle als bei D'Annunzio, weil er angeblich, ohne sich über die Menge zu erheben, den Menschen das gibt, wonach sie sich sehnen. Während D'Annunzio aber darauf angewiesen ist, dass der Bauer seine Romane liest und ihn als Stifter einer Religion anerkennt, um eine Menge an Anhängern zu gewinnen, die seine Erhebung ermöglichen, bleibt Hofmannsthals Dichter und seine Verbindung zum Leser eher immanenter Natur. Diese Rolle bringt jedoch keineswegs weniger Macht mit sich. Er geht zwar nicht wie derjenige D'Annunzios ins Haus des Bauers, sondern ist

da, wo er nicht da zu sein scheint [...]. Seltsam wohnt er im Haus der Zeit, unter der Stiege, wo alle an ihm vorüber müssen und keiner ihn achtet. (Ebd., S. 66)

Man könnte meinen, diese verachtete Gestalt sei harmlos, aber diese Vermutung trifft nicht ganz zu: Hofmannsthals Dichter ist ähnlich wie Elis im Reich der Bergkönigin der Zeit überlegen und aufgrund seiner Selbst-Aufgabe genauso wie Pan allgegenwärtig. Das Unvermögen Hofmannsthals, den Dichter vom Journalisten, vom Tagesschriftsteller und vom Romanschreiber bzw. vom sogenannten *Meneur* des Publikums abzugrenzen (vgl. ebd., S. 62 f.), liegt nicht an seiner Harmlosigkeit, sondern im Gegenteil an seiner zwar unsichtbaren, aber spürbaren Allgegenwart und Macht: Diese verachtete Gestalt „[regiert] aus dem Verborgenen eine Welt“ (ebd., S. 63), weil sie die Macht der Sprache insofern beherrscht, als sie

ihre Gedanken zueinander und auseinander führt, ihre Phantasie beherrscht und gängelt. [...] Diese stumme Magie wirkt unerbittlich wie alle wirklichen Gewalten. (Ebd.)

Hofmannsthals Dichter braucht nicht einmal von der Menge gewählt zu werden, um eine Führerschaft inne zu haben: Er ist bezüglich der Sprache ein aufgeklärter, absoluter Herrscher, unter dessen Macht und Gewalt die Welt steht, weil alles, was gesagt und geschrieben worden ist, von seiner Sprache „deszendiert“ (ebd.). Dies führt dazu, dass er zwar von den Journalisten oder vom Romanschreiber vertreten werden kann, weil es sich um eine „Deszendenz in direkter Linie“ (ebd.) handelt, dennoch steht jeder im Dienste seiner Sprache und nun seiner Macht⁶³⁹

⁶³⁹ Zur Dichterfigur Hofmannsthals lässt sich Michel Foucaults Vorstellung der Macht, in *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1983, S. 113 f., wunderbar übertragen: „Allgegenwart der Macht: nicht weil sie das Privileg hat, unter ihrer unerschütterlichen Einheit alles zu versammeln, sondern weil sie sich in jedem Augenblick und an jedem Punkt – oder vielmehr in jeder Beziehung zwischen Punkt und Punkt – erzeugt. Nicht weil sie alles umfaßt, sondern weil sie von überall kommt, ist die Macht überall.“ Substituiert

sowie seiner „Gewalt“ (ebd., S. 64) als bindendes Glied zum All. Diesbezüglich scheint mir die Formulierung vielsagend, dass die Leser „[sich] mit den Dichtern abgeben“ (ebd.), weil wir hiermit erneut zum Opfer und zum Tun als Selbst-Aufgabe gelangen: Genauso wie sich der Dichter seinen Weg zum Leben und zu den Menschen durch die Opferhandlung bzw. durch die Symbole bahnt, „lösen [wir] uns auf in den Symbolen“ (HvH, *Das Gespräch über Gedichte*, in EGBR, S. 503). Der Dichter ist also gleichsam der erste Opfernde bzw. derjenige, der durch seine symbolische Handlung überhaupt ermöglicht, dass die Lesenden und die Schreibenden näher zusammenrücken: Wer metaphorisch sein Opfer speist, nähert sich ihm an. Gleichzeitig ist er aber auch selber Opfer.

Genauso wie in den Ritualen der Helden der Antike das gemeinsame Verspeisen eines Opfers einen symbolischen Akt für die Identität der Einwohner der Polis darstellte und somit politische Bedeutung erlangte, stellt hier das Lesen eine ähnliche Verbindung her, nämlich eine Identifizierung im Sinne Freuds: Der Dichter verbreitet „die verknüpfenden Gefühle“ (HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in RA I, S. 65) und verbindet auf diese Weise die Lesenden und die Schreibenden. Dabei hat er aber stets die Führerschaft, weil sich keiner in seine Rolle als Pan versetzen darf. Er bindet nun – ähnlich wie Marsilio vor dem beobachtenden Dichter Fantasio in *Gestern* – eine künstliche bzw. geschlossene Masse oder ein *corpus mysticum*, dessen (nicht in Erscheinung tretender) Kopf er ist. Dargestellt wird diese Masse von den anderen *Meneuren* des Publikums, die eine dem *christomimētēs* im Sinne Kantorowicz vergleichbare Rolle verkörpern. Ähnlich wie D'Annunzio versucht Hofmannsthal also, dem Dichter Autorität zu verleihen. Deswegen sind Parallelen zwischen seiner Dichterfigur und Arendts bereits zitierten Erwägungen über Autorität zu ziehen und gerade seine Autorität über die Sprache macht das politische Potential des Dichters im römischen Sinne aus: Sowohl der Schreibende als auch der Lesende binden sich zurück an den Dichter im Sinne von *re-ligare*, weil sie seine *auctoritas* bezüglich der Sprache vermehren.⁶⁴⁰ Selbst wenn Hofmannsthal von Macht und Gewalt des Dichters redet, ist es meiner Meinung nach nicht richtig zu glauben, dass damit ein tyrannischer Herrscher gemeint ist. Vielmehr ist von einem *auctor*, der die Menschen an sich bindet bzw. verpflichtet, auszugehen. Arendt zeigt dies am Beispiel der Römer:

Die Autorität der Lebenden war immer indirekter Natur, abgeleitet von den „auctores imperli Romani conditoresque“ (Plinius), von der Autorität der Gründer, die nicht mehr unter

man den Begriff der Macht nach Foucault im obigen Zitat mit dem des Dichters nach Hofmannsthal, wird es augenscheinlich, dass Hofmannsthal mit seiner Dichterfigur eine Machtinstanz darstellt, weil in beiden Fassungen Macht und Dichter deckungsgleich sind. Vielsagend ist diesbezüglich, dass Hofmannsthal – wie wir gelesen haben – gerade von der Gewalt des Dichters redet, die jeder erleiden muss.

⁶⁴⁰ Vgl. Arendt, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, S. 188.

den Lebenden weilt. Dabei ist zu beachten, daß häufig das Wort „auctor“ in einen Gegensatz zu dem Wort „artifex“ gerät, zu dem tatsächlichen Hersteller und Bildner, und dies gerade dann, wenn „auctor“ nahezu dasselbe bedeutet wie unser ‚Autor‘.⁶⁴¹

Augenfällig ist die Ähnlichkeit zwischen dem Dichter als Stifter der Sprache in der Auffassung Hofmannsthal, auch wenn er nicht als tote Instanz gilt, und dem ‚auctor‘ bzw. dem Gründer, dessen Geist die ‚artifex‘, also die Schreibenden, inspiriert und zu ihm zurückbindet. Denn sie ‚vermehren seine Autorität‘⁶⁴² durch das Schreiben und sie binden die Lesenden an den ursprünglichen Stifter. Infolgedessen ist die Frage legitim, inwiefern der Verzicht Chandos‘ auf die Sprache nicht im totalen Gegensatz zu dieser Dichterfigur und zu meinen darauffolgenden Erwägungen bezüglich des Medienwechsels steht. Interessant ist, dass nirgendwo im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* – obwohl der Dichter als Stifter der Sprache dargestellt ist – von einem schreibenden Dichter die Rede ist, sondern immer nur von dem bereits Geschriebenen, von seinem Wesen, von seiner Gewalt und von seinem Fühlen. Vielsagend ist diesbezüglich das von Hofmannsthal erzählte „Gleichnis“ (ebd., S. 67), in dem er den Dichter mit dem „fürstlichen Pilger aus der alten Legende“ (ebd., S. 66) vergleicht, der sein Haus auf der Suche nach dem Heiligen Land verließ. Als er zurückkam,

wurde ihm auferlegt, nun als ein unbekannter Bettler sein eigenes Haus zu betreten und zu wohnen, wo das Gesinde ihn wies. [...] Aber ihm ist auferlegt, sich nicht zu erkennen zu geben, und so wohnt er unerkannt unter der Stiege seines eigenen Hauses. (Ebd.)

Das Pilgern zum Heiligen Land steht meiner Meinung nach für die Präexistenz des Dichters bzw. für das (Er-)Leben, das ihm aus dem sozialen Gefüge verbannt hat. Wie wir wissen, erfolgt die Rückkehr zum Sozialen durch das Opfer als Selbst-Aufgabe: Der Dichter hat sich sozusagen geopfert, um unter den Menschen leben zu können. Wenn er in die Gesellschaft zurückkehrt, kehrt er nicht als der Schreibende zurück, sondern als der Stifter der panischen Bindung, auf die die Menge wartet und dessen Geist die *artifex* weiterhin inspiriert. Er kehrt gleichsam als derjenige zurück, der die direkte Deszendenz zwischen *artifex* und *auctor* ermöglicht. Das strenge Verbot, dass er sich nicht zu erkennen geben darf, ist sozusagen eine Art Notwendigkeit, damit beide Instanzen (*artifex* und *auctor*, die in deutscher Sprache beide mit ‚Autor‘ übersetzt werden) überhaupt gleichzeitig existieren können. Ansonsten müsste die Gesellschaft unter der

⁶⁴¹ Ebd. Auch Meiser, ohne jedoch auf Arendts Erwägungen zurückzugreifen, liest Hofmannsthal's Rede als Versuch, die verlorene geistige Autorität des Künstlers in die Gesellschaft wiederaufzubauen (vgl. Meiser, S. 145) und behauptet, dass Hofmannsthal mit der Führerschaft des Dichters buchstäblich den Anspruch auf geistige Autorität verteidigt (vgl. ebd., S. 146). Weber pointiert hingegen, dass Hofmannsthal keine exakte Definition des Dichters abgibt (vgl. Weber, S. 68) und sie vernachlässigt, dass seine All-Anwesenheit sowie die von Hofmannsthal behauptete Unmöglichkeit, Dichter von Nicht-Dichter unterscheiden zu können, nicht für eine Unklarheit des Dichterbegriffes spricht, sondern für seine Autorität und Allgegenwart.

⁶⁴² Vgl. Arendt, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, S. 188.

Tyrannie des Dichters leiden. Der Dichter wird somit nicht zu einer übergeordneten bzw. transzendenten und allmächtigen Figur im Sinne Gottes, sondern zu einer immanenten, aber durchaus mächtigen Figur, die „die Welt der Bezüge“ (ebd., S. 68) bzw. eine Art und Weise zu fühlen schafft, aus der die *artifex* Inspiration ziehen. Er dient mit seiner symbolischen Opferhandlung und nun metaphorisch mit seinem Pilgern zum Heiligen Land als *exemplum* der Frömmigkeit, die sich auf Chandos' Wunsch zurückführen lässt, in die nichtigen Kreaturen hinüberzufließen:

Dazu zu viel „Weltfrömmigkeit“. Der Anstand des Schweigens als Resultat. (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 601)

Der Dichter kommt nun zu den Menschen als „lautlose[r] Bruder aller Dinge“ (HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in RA I, S. 67) zurück, als Liebhaber des Handwerkers, des Schusters, des Jägers, des Fischers sowie des Fleischhauers (vgl. ebd., S. 69), in deren Häuser er – anders als D'Annunzio – nicht hineingeht, sondern „durchs Fenster hineinsieht“ (ebd.), um alles „im Gewebe seines Leibes“ (ebd., S. 68) zu spüren und zu binden. Der Dichter fungiert nun auf Makroebene als Bindungsglied des Alls und auf Mikroebene als Bindungsglied der Gesellschaft:

Das Sterben der vergifteten Tiere, der sonderbare gierige Hunger des Kellners, ihn locken sie, wie einen andern die Taten des Achilles gelockt haben und die Fahrten und Leiden des vielerfahrenen Odysseus. An welchem menschlichen Tun könnte der Dichter auf die Dauer stumpf und ungerührt vorübergehen, er, der unaufhörlich mit dem eigenen ewig unverkörpernten Tun ein Gleichnis sucht. Mit einer Sicherheit, die seiner Begabung proportional ist, wird er das an der Betätigung weglassen, was Materie ist, aber an dem Eigentlichen, dem Seelenhaften, dem Schöpferischen [...] wie könnte er an denen vorüber? Er kann ja an keinem noch so unscheinbaren Ding vorüber [...]. (Ebd., S. 71 f.)

Dieser Passus darf nicht als realistische Wende des Autors missverstanden werden,⁶⁴³ vielmehr hat der Dichter in Hofmannsthals Fassung die Funktion des „Seismographen“ (ebd., S. 72) bzw. ist er eine Instanz, die alles rezipiert, alles in seinem Körper spürt und dessen „Zuckungen“ (ebd.) der Verfasser als „unpersönliche Zustände“ (ebd.) beschreibt, die alle panisch mit dem All verbinden. Vielsagend sind die Äußerungen Hofmannsthals bezüglich der Rolle des Dichters in der Gesellschaft, der durch seine rituelle symbolische Opferhandlung bzw. durch sein Tun zwar zu den Menschen „dieses großen Leibes“ (ebd., S. 73) zurückkehren darf, dabei jedoch nichts Materielles leistet, sondern etwas Geistiges, das durch die Zuckungen spürbar wird. Das ist das Amt des zur Gesellschaft zurückgekehrten Dichters. Er behält zwar seine Macht und seine Autorität als Stifter der Sprache und der Gefühle der Einheit, weil in dem Gewebe seines

⁶⁴³ Jeong Ae Nam schreibt in ihrer Arbeit, *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*, Herbert Utz Verlag, München: 2010, dem Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* eine wichtige Rolle bezüglich Hofmannsthals Wende zu, dem Dichter, den Mitmenschen und der eigenen Zeit näher zu rücken. Außerdem schreibt Nam zu Recht, dass sein Weg ins Soziale keine dem Realismus vergleichbare Wende darstellt, weil es Hofmannsthal nicht darum geht, eine Wiedergabe der von ihm beobachteten Realität zu leisten, sondern darin etwas Geistiges und nun Höheres zu lesen (vgl. ebd., S. 25). Tina Weber liest Hofmannsthals Behauptungen, dass der Dichter wie Alexius aus der Legende zum Rand der Gesellschaft gehört und dass er gleichzeitig überall ist und überall gesucht und gefunden werden kann, als widersprüchlich und unvereinbar mit dem Anliegen Hofmannsthals, durch diese Rede das Amt des Dichters zu erklären (vgl. Weber, S. 76).

Leibes alles zusammenkommt (vgl. ebd., S. 68), aber sein Tun bleibt unverkörpernt. Sein Spüren kann in der Gesellschaft nicht zum lauten, hörbaren Ausdruck kommen – außer durch unpersönliche Zuckungen, die an die des Tieres mit dem Messer in der Kehle in *Das Gespräch über Gedichte* (vgl. HvH, *Das Gespräch über Gedichte*, in EGBR, S. 502) erinnern.⁶⁴⁴ Die Zuckungen gleichen im Moment der Auflösung zwischen dem Handelnden und dem fremden Körper den Symbolen der Poesie, die „unseren Leib rühren“ (ebd., S. 503) und die Verbindung zur Natur als All herstellen.

Wenn der Dichter dank seines Werks nach seiner Abstoßung zur Gesellschaft zurückkommt, kehrt er als lautloses, sensibles bzw. zuckendes Organ (vgl. HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in RA I, S. 73) wieder, als spürende Instanz, als „Synthese des Inhaltes der Zeit“ (ebd.). Er schafft es, alle Dinge und Wesen der Außenwelt zu verinnerlichen und sie durch Symbole bzw. Zuckungen nach außen spürbar zu machen, was wiederum den Leib des Lesenden rührt und ans All bindet. Da jedoch die Poesie nur im Heiligen Land – Präexistenz – geschrieben werden kann, bleibt dem Dichter in der Gesellschaft nur das Zucken bzw. das lautlose Tun seines Leibes übrig; er vollzieht gleichsam eine Intro-Version als Weg in die Existenz. Die Intro-Version ist der einzige Weg für den Dichter, nicht als Despot in die Gesellschaft zurückzukommen, sondern als Leib, der „symbolhaft zu erleben vermag“ (ebd., S. 81), dessen Erlebnisse er durch Symbole in seinen Büchern ausgedrückt hat. Diese üben „Gewalt über die Seele, über die Sinne“ (ebd., S. 77) des Lesenden aus und erzeugen Zuckungen, die es als Verbindung zwischen Lesendem und schreibendem Dichter bzw. als Machtbeziehung zu verstehen gelten. Im Lesen nähert sich der Einzelne, der Nicht-Dichter, dem Dichter an, weil durch das Lesen der bezauberte Augenblick der Auflösung, der dem Symbol zugrunde liegt, wieder lebendig wird, und der Leser wiederum selbst in dem Symbol aufgeht und ‚zuckt‘.

Der schweigende bzw. introvertierte, zuckende Dichter, der „glücklich ohne den Stachel der Hoffnung“ (ebd., S. 80) ist, erinnert an den Wunsch der Tänzerin Laidion aus dem fiktiven Gespräch *Furcht*, glücklich ohne Hoffnung zu tanzen⁶⁴⁵ bzw. durch das Tanzen, das auch als Zucken verstanden werden kann, den Bezug zum All zu enthüllen. Der Dichter kehrt in die Gesellschaft zurück, ausgestattet mit dem, was er gedichtet hat, also mit einer Sprache, die ihn – statt ihn von der Menge abzuheben – der Menge annähert und ihn an sie bindet. Diese Annäherung ist jedoch der Vorstellung des Vortrags *Poesie und Leben* entsprechend indirekt: Nicht der Dichter redet (abgesehen vom Vortrag) direkt mit der Menge, sondern zwischen ihm und

⁶⁴⁴ Vgl. dazu Wellbery, in Dangel-Pelloquin (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal Neue Wege der Forschung*, S. 204 f. Wellbery pointiert, dass der Dichter zur Gesellschaft gleichzeitig als Priester und als „dargebrachtes Opfer“ (Wellbery, in ebd., S. 205) zurückkehrt. Vgl. dazu auch Hebekus, S. 272.

⁶⁴⁵ Vgl. Brandstetter, „Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog ‚Furcht‘“, Dangel-Pelloquin (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal Neue Wege der Forschung*, S. 58.

dem Publikum steht das Geschriebene oder der Künstler (Schauspieler oder Tänzer) auf der Bühne, der sein Werk verkörpert bzw. aufführt. Aber gerade diese ‚Mittlere-Instanz‘ ist das, was die Zuckung bzw. den Augenblick der Verschmelzung im Sinne der Opferhandlung erzeugt und Pan als Gestalt, die die Bindung zum All auslöst, erneut erlebbar macht.

Wenn man den Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* so interpretiert, kann man darin die Absicht des Autors lesen, den Leib als Katalysator der Identifizierung im Sinne Freuds für die Wirkung auf die Menge zu bevorzugen. Gleichzeitig wird die für ihn bedeutende Verteidigung des Dichters, welcher sich hinter dem Körper auf der Bühne und dem Körper der Menge bestehend aus Lesern und Schreibenden versteckt, deutlich. Der Dichter behält trotz des Medienwechsels seine Autorität über das Geschriebene, weil seine Gestalt hinter dem zuckenden Leib auf der Bühne oder hinter dem das Zucken erzeugende geschriebene Werk zwar nicht sichtbar ist, er aber dennoch der Urheber des Schreibens als „Funktion der Lebendigen“ ist, „[d]enn es lebt nicht: es wird gelebt“ (ebd., S. 79). Die Sprache des in der Gesellschaft versteckten Dichters muss nun durch die Zuckungen des Körpers belebt werden, damit das Geistige performativ verbildlicht wird und unmittelbar auf die Menge wirkt. Somit bekommt der Dichter gleichzeitig, trotz seiner lautlosen Anwesenheit, eine Sonderstellung als mächtige Instanz, die der Menge an Lesern und an Schreibenden überlegen ist.⁶⁴⁶

D'Annunzios und Hofmannsthals Fassungen des Dichters gelten trotz der Unterschiede beide als politisch, weil *beide* dem Dichter eine Führerschaft anvertrauen. Wo jedoch D'Annunzio die lebendige Kunst krönt, die die Masse beleben kann, krönt Hofmannsthal hingegen den Körper als Belebungsinstanz der Dichtung und als Verkörperung von Pan, um auf die Menge zu wirken. Inwiefern beide Dichter sich dem Typus des Heros annähern und wie sie genau auf die Menge wirken, überlasse ich den Erwägungen des nächsten Kapitels.

⁶⁴⁶ Vgl. Meiser, S. 147.

4 Die Hinwendung zur Masse: Der Dichter als Heros.

Die (Re-)Aktion auf den Verfall wird zum Werk des Körpers am Körper

Der Anlass der Veröffentlichung (1912) von D'Annunzios *Canzone dei Dardanelli* kennzeichnet den öffentlichen Bruch zwischen D'Annunzio und seinem einstigen Bewunderer Hofmannsthal. Dieses Gedicht zählt nicht unbedingt zu seinen gelungensten Werken und findet sich in der patriotischen, mithin kriegerischen Gedichtsammlung *Merope*. Das Gedicht behandelt die 1911 stattgefundene Versammlung der italienischen Marine am Hafen in Taranto zu Beginn des Krieges zwischen Italien und dem osmanischen Reich aufgrund der kolonialistischen Ansprüche Italiens in Nord-Afrika. Hofmannsthal verfasste im Februar 1912 im Hinblick auf die zensierten Verse der *Canzone* (die als beleidigend für das alliierte österreichisch-ungarische Reich galten) die *Antwort auf die „neunte Canzone“ Gabriele D'Annunzios*. Diese wurde in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht. In den mit größter Empörung geschriebenen Zeilen liest man:

Ich sehe Casanova, den das Spielerglück verlassen hat, Casanova mit fünfzig Jahren, Casanova in keinem glücklichen Moment, Casanova kriegerisch geschminkt und über dem notdürftig zugeknöpften Schlafrock die Leier des Tyrtäos. (HvH, *Antwort auf die „neunte Canzone“ Gabriele D'Annunzios*, in RA I, S. 628)

Dieser offizielle Bruch zwischen beiden Autoren gilt jedoch nicht als Grund, den Vergleich bezüglich ihrer Auffassung hinsichtlich der Rolle des Dichters für die zum Kulturvolk werdende Masse nicht weiterzuführen. Raponi zitiert in ihrem in dieser Arbeit bereits erwähnten Werk einen auf den 19. Juni 1912 datierten Brief von Harry Kessler an Eberhart von Bodenhausen in italienischer Übersetzung, in dem von der Bereitschaft Hofmannsthals die Rede ist, trotz der Auseinandersetzung bezüglich der *Canzone* einen freundlichen Kompromiss mit D'Annunzio zu schließen. Dem Brief zufolge lehnt jedoch D'Annunzio Hofmannsthals Versuch ab, was zu einer gewissen Verlegenheit führte, da in dieser Zeit beide in Paris waren, die gleichen Personen kannten und sich sogar mehrmals bei öffentlichen Veranstaltungen über den Weg liefen.⁶⁴⁷ Darüber hinaus liest man in der kritischen Ausgabe von Hofmannsthals Gesamtwerk in den Notizen für den Entwurf eines Dramas namens *Kaiser Phokas* (1924), dass sich der Autor für die Konturierung einer der Charaktere, nämlich für den des Dichters Lysipp, auf das Leben D'Annunzios bezieht: „Lysipp: Wie ungeheuer viel in ein Leben hineingeht (Meine

⁶⁴⁷ Vgl. *Bodenhausen-Kessler Ein Briefwechsel 1894-1918*, S. 95, in Raponi, S. 139.

Gedanken beim Überschauen von d'Annunzios Leben)“.⁶⁴⁸ Eine Rekonstruktion des Drameninhalts ist aufgrund der Unvollständigkeit der Notizen leider schwierig, jedoch enthüllen sowohl der Versuch Hofmannsthals, den Kontakt mit D'Annunzio wiederaufzunehmen, als auch die oben zitierte Notiz, dass Hofmannsthal nach dem öffentlichen Streit weiterhin Interesse an D'Annunzios Leben zeigte, ja dieses womöglich sogar bewunderte.

Der Grund für die Weiterführung des Vergleichs zwischen beiden Autoren liegt darin, dass auch Hofmannsthal sich, wenn auch erst nach dem ersten Weltkrieg, also später als D'Annunzio, auf das Heldentum sowie die geistige Autorität und Führerschaft des Dichters berufen wird, um das Bewusstsein des österreichischen Volks wiederaufzubauen. Wie Friedrich Aspetsberger bemerkt, fehlten bis jetzt vergleichende, sich mit beiden Autoren befassende Studien „zu Fragen des Musiktheaters, zum Festspielgedanken [...] obwohl sich eine Zahl von Parallelen verfolgen läßt [...]“.⁶⁴⁹ Gerade diese wissenschaftliche Lücke möchte ich mit der Fortsetzung des Vergleichs der zwei Autoren schließen, weil es sehr interessant ist, dass beide in einer als *kritisch* wahrgenommenen Zeit für die Neugründung des Volks auf das Heldentum zurückgreifen. Der Unterschied zwischen den beiden Autoren liegt aber darin, dass für D'Annunzio der gesellschaftliche Verfall Italiens bereits vor dem Krieg beginnt und er sieht gerade im Krieg die Möglichkeit, nicht nur die Wiederbelebung der Renaissance, sondern auch die des *Risorgimento* zu propagieren und sich als italienischer Held zu profilieren. Sein Versuch kulminiert in der Eroberung der Stadt Fiume. Hofmannsthal hingegen greift auf das Heldentum mit dem Ziel zurück, Österreich nach dem ersten Weltkrieg durch geistige Autorität wiederaufzubauen.

Hofmannsthal wirft D'Annunzio in seiner Antwort auf die Canzone vor, dass der Italiener sich der Kunst für die Manipulation der Realität bzw. für den Aufruf eines lateinischen Heldentums bedient hat.⁶⁵⁰ Jedoch ist auch Hofmannsthals Publizistik während des Kriegs auf die Förderung heroischer Taten und auf die Beschwörung als heroisch geltender Figuren gerichtet.⁶⁵¹ Wie wir im vorherigen Unterkapitel gesehen haben, schreibt er in seinem Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* dem Dichter auch eine Führerschaft zu. Diese ist zunächst geistiger Natur, jedoch mit D'Annunzios vergleichbar, weil auch in Hofmannsthals Auffassung der Dichter auf die Gesellschaft wirkt. Interessanterweise wenden sich beide für die Wirkung des Dichters auf die Menge

⁶⁴⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XIX Kritische Ausgabe Dramen 17*, Ellen Ritter (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1994, S. 155, N 22. Raponi zitiert auch diese Notiz in italienischer Übersetzung (vgl. Raponi, S. 141).

⁶⁴⁹ Aspetsberger, in *Istituto Italiano di studi Germanici – Roma, Studi germanici (nuova serie) Anno X*, S. 426. Aspetsberger widmet in seiner Studie der Antwort Hofmannsthals auf D'Annunzios *Canzone* ein Unterkapitel (vgl. ebd., S. 489-499). Er kündigt hier die Parallelen zwischen D'Annunzios und Hofmannsthals an, welche er v. a. in der „gleiche[n] Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart als eine Art Agitation für eine Idee aus z.Z. ideologisch geprägtem Bildungsgut“ (ebd.) verortet.

⁶⁵⁰ Vgl. ebd., S. 494 f.

⁶⁵¹ Vgl. Perring, S. 42.

dem Theater in der Form eines suggestionsreichen Kults zu. Erst nach dem Ende des ersten Weltkriegs, was als Ende des österreichisch-ungarischen Reichs und als Anfang von politischer Unsicherheit gilt, bekommt die geistige Führung des Dichters bei Hofmannsthal eine stärkere politische Wirksamkeit, weil er die Aufgabe auf sich nimmt, ein neues österreichisches Bewusstsein wiederaufzubauen.

Das Heldenhafte in D'Annunzios Auffassung des Künstlers liegt meiner Meinung nach nicht nur in seiner Begeisterung für Krieg und Gewalt, sondern bereits in der Absicht, durch die Wiederbelebung von Kulturen und Ritualen, die der Politik allgemein nicht fremd sind, der zum Kulturvolk werdenden Masse ein Gefühl von Einheit und Identität zu geben. Einen ähnlich heldenhaften Versuch kann man auch bei Hofmannsthal finden, der in einer Zeit des politischen und gesellschaftlichen Verfalls auf die Wiederbelebung der Tradition der Salzburger Festspiele, in Anlehnung an die Festspiele in Bayreuth, verweist und eine Genealogie von Helden schafft, um den Anspruch zu rechtfertigen, Österreich durch geistige Autorität wiederaufzubauen. Im Folgenden soll es um die interessanten Parallelen bezüglich der performativen Rolle des Theaters und des Körpers auf der Bühne für die Einwirkung auf den Körper der Menge sowie um die Rolle des Dichters als Heros gehen.

4.1 Der Auserwählte wendet sich an die Masse und stiftet das Volk

4.1.1 D'Annunzios Heldentum: Die Funktion der Fiktion für die Politik

In den folgenden Unterkapiteln wird am Beispiel von D'Annunzios Äußerungen über Wagner und Nietzsche und über die Wiedergeburt des Dramas nach dem Muster der Griechen gezeigt, inwiefern die Fiktion für die politische Rolle bzw. für die Hinwendung des Künstler-Helden D'Annunzio zur Masse eine ausschlaggebende Rolle spielt. Der Roman *Il Fuoco*, in dem der Autor die Topoi der Dekadenz im Sinne seiner aufsteigenden Moral umschreibt, und seine Regierung in Fiume krönen die Rückkehr des Autors zum Gesellschaftskörper als Held.

4.1.2 *Il Caso Wagner* oder der Fall D'Annunzios

Wie bereits sowohl in der Lektüre von D'Annunzios politischer Rede als auch im ersten Kapitel dieser Untersuchung diskutiert, stehen Religion, Politik und Theater allgemein in enger Verbindung zueinander. Gerade bei D'Annunzio wird diese implizite Unentrinnbarkeit zwischen der heldenhaften hypostatischen Verkörperung einer neuen Latinität, die durch eine Art Kult verbreitet wird, und der Gründung eines neuen Staats explizit zum Ausdruck kommen. – Denn er strebt für die neuen Aufführungen der antiken römisch-griechischen Tragödie die Gründung

eines neuen, in der freien Natur angesiedelten Theaters nach dem Muster dessen in Orange (Frankreich) an.

Aus der politischen Bedeutung seiner Theaterversuche als „rivolta intellettuale“/ „intellektuelle Auflehnung“ (GDA, *Agli Elettori d'Ortona*, in SG II, S. 270), die bereits in der am 2. August 1897 in der Zeitschrift *Nell'Arte e nella Vita* erschienenen *La Rinascenza della Tragedia* angekündigt worden ist, macht der Autor kein Geheimnis. Vielmehr erklärt er, dass gerade sein moralischer Begriff des Dramas als Mittel zur Auflehnung und zur Dominanz seine politische Aktion inspiriert hat (vgl. GDA, *La Rinascenza della Tragedia*, in ebd., S. 270). Wenn man die Trinität von Tradition, Religion und Autorität (Arendt) ernst nimmt und sie zusammen mit D'Annunzios in *La Rinascenza della Tragedia* geäußelter Idee eines neuen zu gründenden Theaters als Kult und Zeremonie liest, dann wird klar, dass die Restauration einer theatralischen Tradition durch Gründung viel mit einer Suche nach Autorität zu tun hat: Theater ist Mittel zur Dominanz und das In-Szene-Setzen der intrinsischen politischen Metaphern in D'Annunzios Romanen, durch die er selbst zum Übermenschen sich zu erheben versuchte. Der Schritt vom Theater zur politischen Aktion als Verwirklichung der mit dem Drama angestrebten Absicht, auf die Menge zu wirken (vgl. ebd., S. 265), ist recht klein. Vielsagend ist diesbezüglich Sigheles These über die Nähe zwischen dem Publikum eines Theaters und der Masse.⁶⁵² Daraus kann man leicht herleiten, dass – wenn das Publikum eines Theaters als Synonym für eine Masse gesehen wird – die Suggestion der im Theater sitzenden Menge durch das Drama der Suggestion eines Orators für die Masse ähnelt. Jedoch ist ein nach Autorität im Bereich des Dramas suchender Autor am Ende des 19. Jahrhundert *volens nolens* verpflichtet, sich mit dem für denselben Bereich am maßgeblichsten und gleichzeitig kontroversesten Phänomen Richard Wagner auseinanderzusetzen, um den eigenen Weg für eine neue intellektuelle Auflehnung durch das Theater vorbereiten zu können und das Bedürfnis nach einer Neugründung zu rechtfertigen.⁶⁵³ In diesem Sinne sind meiner Meinung nach die zwischen dem 23. Juli und dem 9. August 1893 in *Nella vita e nell'arte* erschienenen Aufsätze mit dem Titel *Il Caso Wagner I, II* und *III* zu lesen.

Im ersten Aufsatz fasst D'Annunzio zunächst die bis jetzt erschienenen und ihm bekannten *kritischen* Lektüren über Wagners Dramen zusammen, die er allerdings für nicht besonders gut

⁶⁵² Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 83. Auch Canetti sieht das Publikum des Theaters als eine „stockende Masse“ (Canetti, S. 34) bzw. eine Masse passiver Art, die auf ein Ereignis wartet. Interessanterweise vergleicht Canetti die Stockung der Masse im Theater bzw. ihr Warten auf die Aufführung mit einem Ritus (vgl. ebd., S. 36 f.). Theater als Ritus ist auch für D'Annunzios Verständnis ein wichtiger Punkt, was ich im Laufe dieses Unterkapitels v. a. am Beispiel des Aufsatzes *La Rinascenza della Tragedia* und des Romans *Il Fuoco* erklären werde. Das Theater wird auch eine wichtige Rolle für D'Annunzios Regierung der Stadt Fiume spielen.

⁶⁵³ Wagner spielt auch eine große Rolle im in diesem Kapitel (4.1.4) zu untersuchenden Roman *Il Fuoco*.

hält. Dieser Anfang dient nicht nur dem Zweck, Nietzsches *Fall Wagner* und die Meinung des Philosophen über den Komponisten zu verbreiten. Vielmehr ermöglicht ihm sowohl die Wiedergabe Nietzsches Kritik an Wagner als auch die eigene Kritik an wiederum Nietzsches Erwägungen (die er aufgrund seiner vor kurzem entdeckten Nähe zu dem Philosophen und gleichzeitig zu dem von Nietzsche kritisierten Künstler der Dekadenz anstellt) sich als mittlere Instanz oder besser als der neue Weg für eine Erneuerung des Theaters darzustellen.⁶⁵⁴ Anders gesagt fängt D'Annunzio bereits mit diesen Aufsätzen an, den Weg für seine eigene Dramentheorie vorzubereiten, welche sich im Unterschied zu Wagners besser mit Nietzsches Theorie des Sich-Erhebens, die der Autor mit den Romanen schon verfolgt hatte, verbinden lässt. Um Nietzsches Kritik an Wagner nachvollziehbar zu machen und um seine eigene Vertrautheit und selbstbehauptete Nähe zu dem Philosophen zu zeigen, gibt D'Annunzio zunächst in *Il Caso Wagner I* die Grundgedanken des Philosophen wieder und schreibt daraufhin:

[i]l Nietzsche dunque – che, come abbiamo veduto, ha un'ideale di vita *ascendente* – riconosce e combatte in Riccardo Wagner il tipo esemplare dell'artista *decadente*; riconosce ed abomina in lui tutte le debolezze e tutte le infermità del secolo. (GDA, *Il Caso Wagner I*, in ebd., S. 237; Hervorhebung im Original)⁶⁵⁵

Wir wissen bereits, dass D'Annunzio die Dekadenz als (Re-)Aktivismus, die Wagner mit seinem Werk verkörpert, gleichzeitig affirmiert und negiert. In *Il Caso Wagner II* rechtfertigt D'Annunzio deswegen, in Anlehnung an die Kritik Nietzsches, den Künstler Wagner als Sohn seiner Epoche, der sich, den Tendenzen seiner Zeit entsprechend, aufgrund seiner Empfindlichkeit ständig entwickelt hat, und erklärt, dass gerade diese aus der Außenwelt verursachte Entwicklung sein Werk stets beeinflusst hat (vgl. GDA, *Il Caso Wagner II*, in ebd., S. 239-243). Allerdings hat diese Entwicklung Wagners, welche von einem ähnlichen Standpunkt – der nicht nur thematisch und ethisch zu verorten ist, sondern v. a. in den Wirkungen der ehemaligen Epoche – wie die Nietzsches ausgegangen ist, zu gegensätzlichen Positionen geführt: (Re-)Aktivismus (Wagner) und *kritische* (Re-)Aktion (Nietzsche).

D'Annunzio weist darauf hin, dass die Gründe der Feindschaft zwischen Nietzsche und Wagner eher ethischer und nicht ästhetischer Natur zu sein scheinen. An dieser Stelle verteidigt er den

⁶⁵⁴ Laut Salinari ist die Absicht des Verfassers in diesen Aufsätzen, Nietzsche für das italienische Publikum zugänglich zu machen, weil D'Annunzio hier Wagner nähersteht als Nietzsche (vgl. Salinari, S. 77 f.). Chytraeus-Auerbach sieht auch in den Wagner-Aufsätzen lediglich die Absicht des Autors, Wagner aufgrund von Nietzsches Kritik in Schutz zu nehmen (vgl. Chytraeus-Auerbach, S. 52).

⁶⁵⁵ Übersetzung: „Nun erkennt und bekämpft Nietzsche, der – wie wir gesehen haben – den *Aufstieg* als Lebensideal hat, in Wagner den exemplarischen Typus des Künstlers der *Dekadenz**: Er erkennt an ihm all die Schwächen und Geisteskrankheiten des Jahrhunderts und wirft ihm diese vor.“

*Es ist schwierig, das italienische Wortspiel ins Deutsche zu übertragen. Die etymologische Nähe zwischen *ascendenza* und *decadenza* verbildlicht bereits anhand der Vorsilbe eine gegenläufige Tendenz: die des Sich-Erhebens (Nietzsche) und die des Verfallens (Wagner).

Künstler, der die Modernität der Epoche verkörpert – was ja gleichzeitig auch seinem Programm entspricht – während der Philosoph gerade diese Modernität als Last empfindet:

[a]ccade in lui [sc. Nietzsche] un fenomeno spirituale analogo a quello che già abbiamo notato in Riccardo Wagner, ma inverso. Il Wagner dall'aspirazione alla salute, alla forza, alla gioja, alla giovinezza, a tutte le virtù della vita *ascendente* inchina verso le virtù contrarie, verso la morale negativa, verso l'Evangelo dell'umiltà, verso la Rinunzia. Il Nietzsche si solleva da questa *foeda supersitio* verso la morale affermativa, ponendo il sentimento della potenza come principio della vita ed esaltando trionfalmente l'io contro ogni abnegazione. Così il filosofo si mette fuori del suo tempo, mentre l'artefice rientra nel suo tempo. Ma l'uno, pur glorificando la vita, spazia in un dominio puramente speculativo; mentre l'altro *realizza* le sue astrazioni nella forma concreta dell'opera d'arte. (Ebd., S. 244; Hervorhebungen im Original)⁶⁵⁶

Vielsagend ist der oben zitierte Schluss des zweiten Wagner-Aufsatzes bezüglich der Position D'Annunzios zwischen diesen zwei Polen: Die literarische Dekadenz versteht sich als (Re-) Aktion auf den Verfall der tragenden Werte der Gesellschaft. Das zeigt sich in einer Bewegung, welche entweder zu einer der Dekadenz entsprechenden, verfallenden Tendenz oder zu einer aufsteigenden Moral im Sinne der Überwindung der Dekadenz führt. Obwohl beide Tendenzen auf zwei gegenläufigen Richtungen fußen, macht gerade die erste (Ab-)Trennung der Künstler vom verfallenden Gesellschaftskörper das Urteil über den weiteren Verlauf der ‚Krankheit‘ möglich. Zu den abgetrennten Ästheten gehörte einst auch Gabriele D'Annunzio, der z. B. seinen bekanntesten Roman des Ästhetizismus im *hortus conclusus* der Villa seines Freundes Francesco Paolo Michetti geschrieben hat. Gerade seine (Ab-)Trennung hat das Urteil über den verfallenden Gesellschaftskörper möglich gemacht, was er im Vorwort von *Convito* ausführlich darlegt. Infolge dessen kann man sagen, dass das Urteil bezüglich des Verfallens des Gesellschaftskörpers nach der (Ab-)Trennung dennoch negativ ausgefallen ist und deswegen eine neue (Re-)Aktion, die sich als eine aufsteigende Tendenz im Sinne Nietzsches fassen lässt, nötig ist. D'Annunzio, der sich bereits in *Trionfo della Morte* gleichzeitig an Nietzsche sowie an Wagner annähert, versucht sich hiermit als dritte Instanz zwischen den zwei Polen zu positionieren. Giorgio Aurispa kennt *Zarathustra* und lässt sich nach der Feststellung der Unmöglichkeit, im Leben zum Übermenschen im Sinne Nietzsches zu werden, von Wagners Musik in den Tod treiben, während der ihm überlegene Autor sich durch den Tod seiner Figur nach dem Motto ‚Erneuerung oder Tod‘ zum Übermenschen erhebt. Hierdurch wird offensichtlich, dass

⁶⁵⁶ Übersetzung: „Ihm [sc. Nietzsche] widerfährt ein geistiges Phänomen, das gleichartig, jedoch umgekehrt zum bereits bei Richard Wagner analysierten Phänomen ist. Wagner, der anfangs nach Gesundheit, Macht, Freude, Jugend und somit nach all den Tugenden des *aufsteigenden* Lebens gestrebt hat, wendet sich jetzt den gegenteiligen (‚abfallenden‘) Tugenden und zwar der negativen Moral, dem Evangelium der Bescheidenheit und dem Verzicht zu. Nietzsche dagegen erhebt sich aus dieser *foeda superstio* und folgt einer bejahenden Moral, indem er das Gefühl der Macht als Lebensprinzip wählt und das Ich mit Triumph gegen jegliche Selbstverleugnung erhebt. Damit hebt sich der Philosoph von seiner Zeit ab, während der Künstler Sohn seiner Zeit ist. Während sich der eine, auch wenn er das Leben lobpreist, in einem rein spekulativen Bereich bewegt, *verwirklicht* der andere seine Abstraktionen in der konkreten Form des Kunstwerks.“

D'Annunzio beide Tendenzen braucht. Er ist wie Wagner und wie Nietzsche Sohn seiner Zeit und bedient sich den Themen der Dekadenz, allerdings nicht um den Verfall zu zelebrieren, sondern vielmehr, um den Verfall als Möglichkeit seiner persönlichen Erhebung (aus-)zunutzen. Als Verbreiter von Nietzsches Denken und aufgrund ähnlicher Moralvorstellungen teilt D'Annunzio einerseits seine Kritik an Wagner. Andererseits jedoch kritisiert er Nietzsche, der seine Gedanken nicht in einem Kunstwerk verwirklicht. Aus diesem Grund darf sich D'Annunzio in der Öffentlichkeit als derjenige vorstellen, der Nietzsches Erhebungsmoral ins Werk setzt, in der Gesellschaft verwirklicht und sich als die italienische Alternative für Wagner darstellt, weil er die Modernität im Sinne einer übersteigenden Moral verkörpert. Um diese Substitution, welche in dem Roman *Il Fuoco* kulminiert, ausführen zu können, muss D'Annunzio allerdings im dritten Wagner-Aufsatz ein letztes Mal den Künstler als Vertreter der Dekadenz von Nietzsches Kritik verteidigen.

Die Kritik Nietzsches lässt sich gleichzeitig als Kritik an der Dekadenz fassen, weil für den Philosophen Wagnerismus und Dekadenz ein und dasselbe sind (vgl. GDA, *Il Caso Wagner III*, in ebd., S. 245). D'Annunzio, der ebenfalls zur selben Epoche gehört und sich durchaus als ihre Verkörperung versteht, fühlt sich ebenfalls in gewisser Weise von der Kritik des Philosophen betroffen und definiert den Künstler daher als „fenomeno irresponsabile“/ „nicht verantwortliche Instanz“ (ebd., S. 249) für die Korruption und nun für die Dekadenz des Theaters als Massenphänomen, das Wagner laut dem Philosophen nicht verbessert habe. Hinter der Äußerung D'Annunzios steckt viel mehr als lediglich die Verteidigung der *l'art pour l'art*. Er zielt meiner Meinung nach nämlich auf seine bereits im Vorwort von *Convito* vertretene Meinung ab, dass *alle* zum Verfall beigetragen haben. In diesem Sinne ist der Künstler als Vertreter und Sohn der Epoche zwar nicht für die Dekadenz allein verantwortlich, allerdings schließt er natürlich nicht aus, dass es zu den Möglichkeiten der Künstler gehört, sich aus dem Verfall mit der Ins-Werk-Setzung einer dem Philosophen ähnlichen Moral erheben zu können, welche auf die Gesellschaft wirken muss. Wenn das Publikum eines Theaters der Masse ähnelt, dann ist klar, dass die Erneuerung der Gesellschaft durch die Kunst erstmal im Theater stattfinden muss.

Wagners Wert liegt dem Autor zufolge zwar nicht in der Gegenpositionierung zum Verfall, sehr wohl aber darin, dass er durch die Musik das metaphysische Bedürfnis der Menschen interpretiert und ihnen gleichzeitig die intimste und wahrste Essenz ihres Lebens offenbart hat (vgl. ebd., S. 250). D'Annunzio stellt sich hingegen als derjenige vor, der mit einer Erneuerung des Theaters die Überwindung des Verfalls im Sinne Nietzsches anstrebt.⁶⁵⁷ Er stellt sich als

⁶⁵⁷ Küpper bemerkt zurecht, dass „die bei Nietzsche entworfene ‚Überwindung‘ der Dekadenz selbst eine dekadente Basis hat.“ (Küpper, in *Poetica Band 29*, S. 232 Fußnote 92). Becker schreibt hingegen diesbezüglich von

den sogenannten Vertretern der Dekadenz als Verfall überlegen gegenüber, weil er sich durch die Verbreitung und die Ins-Werk-Setzung einer Moral des Sich-Erhebens von Nietzsches Kritik an Wagner befreit hat. Gleichzeitig geht er einen Schritt weiter als Nietzsche, da seine Abstraktionen – im Gegensatz zu denen des Philosophen – nicht im Theoretischen verbleiben. D'Annunzio positioniert sich dadurch zweifach innerhalb seiner Zeit, nämlich als Vertreter seiner Epoche und als (Durch-)Führer seiner Idee im Werk, welches auf den Gesellschaftskörper nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch und politisch wirksam wird.

4.1.3 *La Rinascenza della Tragedia*

Am 2. August 1897, zeitgleich zu den Aufsätzen über Wagner und Nietzsche, verfasst D'Annunzio für die gleiche Zeitschrift zum Anlass der Renovierung des griechisch-römischen Theaters in Orange⁶⁵⁸ einen Aufsatz mit dem Titel *La Rinascenza della Tragedia*. Die buchstäbliche Anspielung auf Nietzsches 1872 erschienene *Die Geburt der Tragödie* ist augenfällig, allerdings ist D'Annunzios Absicht in diesem Beitrag nicht philosophischer, sondern eher politischer Natur: Der nach Autorität im Bereich des Dramas strebende Autor zielt auf die Gründung eines Theaters in Italien ab, welches sich sowohl architektonisch als auch in der Aufführungspraxis am Muster der griechisch-römischen Tradition orientiert. Somit wird gleichzeitig die Absicht verfolgt, einen Ort zu schaffen, der dank seiner Aufteilung und der Anwesenheit des stillen und aufmerksamen Publikums der dramatischen Aufführung den Charakter eines Heroenkults verleiht, welcher wiederum, wie in der Antike, als identitätsstiftende Instanz für die Menge dient.

D'Annunzio lobt im oben genannten Aufsatz zunächst die von den Griechen gestaltete und von den Römern zugunsten einer Arena modifizierte Architektur des Theaters, das aufgrund seiner Lage eine enge Verbindung zwischen menschlichem Werk und Natur schafft. Das Theater befindet sich in unmittelbarer Nähe eines felsigen Hügels, die Bäume stehen dementsprechend nah an der Bühne und die Vögel fliegen über die Köpfe der Zuschauer. So belebt dem Autor zufolge die unbefleckte Natur die in ihr angesiedelte Architektur und verleiht ihr sowie dem in ihr stattfindenden Drama die ursprüngliche Reinheit der griechischen Tragödie, welche jetzt

„abuse“ (Becker, S. 134) der Dekadenz für die Politik. Ich möchte etwas vorsichtiger sein und eher von einer Instrumentalisierung der Dekadenz für ihre Überwindung plädieren.

⁶⁵⁸ Auch im Rainer Maria Rilkes 1910 erschienenen Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ist eine Beschreibung des Theaters in Orange sowie einer dort stattfindenden Aufführung einer griechischen Tragödie zu finden. Interessanterweise werden ähnliche Themen wie bei D'Annunzio angesprochen. In diesem kurzen Kapitel ist auch eine Kritik am damaligen städtischen Theater im Vergleich zu dem der Griechen zu lesen (vgl. Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Mark Engel (Hrsg.), Philipp Reclam, Stuttgart: 1997, S. 191-194).

erneut vor der sitzenden Menge aufgeführt wird (vgl. GDA, *La Rinascenza della Tragedia*, in SG II, S. 262 f.).

Vielsagend ist für das Thema unserer Untersuchung D'Annunzios neutrale Bezeichnung des Publikums im Theater in Orange als Menge, während das der engen städtischen Theater als „folla di crapuloni e di meretrici“ / „Masse von Fresssäcken und von Huren“ (ebd., S. 263) beschrieben ist. Die unterschiedliche Bewertung des Publikums vonseiten des Autors liegt einerseits an den Aufführungen, andererseits aber auch an den unterschiedlichen Strukturen. Im städtischen Theater, welches als eng beschrieben wird, ist das Publikum zu engem Körperkontakt gezwungen, der Voraussetzung für die Gründung einer Masse ist. Daraus folgend ist das Publikum eines derartigen Theaters Synonym der Masse. Hingegen macht die großräumigere und freiere Struktur eines offenen Amphitheaters das Publikum Canetti zufolge zu einer zweifach geschlossenen bzw. gezähmten und deshalb ungefährlichen Masse:

Die Zahl der Plätze, die sie faßt, ist beschränkt. Ihre Dichte ist ein Ziel gesetzt. Die Sitze sind so angelegt, daß man sich nicht zu sehr drängt. Die Menschen darin sollen es bequem haben. Sie sollen gut sehen können, jeder von seinem Platz, und sie sollen sich nicht untereinander stören. [...] Für die Dauer ihres Aufenthalts in der Arena scheren sie sich um nichts, was in der Stadt geschieht. Sie lassen das Leben ihrer Beziehungen, ihrer Regeln und Gewohnheiten dort zurück. [...] Die Reihen sind übereinander angelegt, damit alle sehen, was unten vorgeht. Aber das hat zur Folge, daß die Masse sich selber gegenüberstzt. Jeder hat tausend Menschen und Köpfe vor sich. [...] die Einzelheiten, die sie sonst unterscheiden und zu Individuen machen, verwischen sich. Sie werden sich alle sehr ähnlich, sie benehmen sich ähnlich. [...] Der Ring, den sie bildet, ist geschlossen. Es entkommt ihr nichts. Der Ring aus faszinierten Gesichtern übereinander hat etwas sonderbar Homogenes.⁶⁵⁹

⁶⁵⁹ Canetti, S. 26 f. Im Lüdemanns Beitrag „Vom Römischen Karneval zur ökonomischen Automate. Massendarstellung bei Goethe und E.T.A. Hoffmann“ in Hebekus, Lüdemann (Hrsg.), *Massenfassungen*, S. 107-123 geht es gerade um die Problematik der literarischen Darstellungen des Volks. Da der Begriff des Volks an sich nicht so leicht zu definieren ist und als solches – es geht ja um ein imaginiertes Ganzes – nicht zur Erscheinung kommen kann, beschränken sich die Darstellungen eher auf die sichtbaren Erscheinungen desselben in der Öffentlichkeit, in denen das Volk als das auftritt, „was es für die bürgerlichen Autoren gerade *nicht* ist oder nicht sein *soll*: als Masse oder Pöbel“ (Lüdemann, in ebd., S. 108). Das führt Lüdemann zufolge dazu, dass die Schriftsteller nach einem ästhetischen Verfahren suchen, „aus den ‚rottierenden Massen‘ das ‚bürgerliche Ganze‘ herauszupräparieren“ (ebd., S. 109). Das von D'Annunzio beschriebene, zur Masse gewordene Publikum in einem geschlossenen Theater wird einem ähnlichen Verfahren unterzogen: Das Publikum eines städtischen Theaters tritt in einem öffentlichen, aber engen Raum auf und gilt für den bürgerlichen Autor D'Annunzio gerade als das, was es nicht sein soll: eine Masse. Interessanterweise wählt Lüdemann als Beispiel für ein ‚herauspräpariertes bürgerliches Ganze‘ ein Zitat aus Goethes *Italienischer Reise*, in dem es, nicht ganz zufällig, um die Beschreibung des Amphitheaters in Verona geht (vgl. Goethe 16. September 1786 in Verona, in ebd., S. 109 f.). Wenn man Canettis und Goethes Textstelle vergleicht, sieht man deutlich, dass das offene Theater durch seine Struktur die Möglichkeit einer Massenzähmung und -führung suggeriert, welche auch D'Annunzio sehr ernst nimmt. Lüdemann endet ihren Beitrag folgendermaßen: „[...] Literatur, so scheint es, bleibt dagegen die Sache von vereinzelt Einzelnen: stillen Lesern, kranken Vettern und Leuten, denen das Bad in der Menge ‚unheimlich, ja widerwärtig‘ ist.“ (Ebd., S. 122 f.) Mag bei D'Annunzio das Bad in der Menge ‚widerwärtig‘ bleiben, suggeriert ihm aber die Möglichkeit, sich über die Menge zu erheben, eine Verwirklichung seiner aufsteigenden Moral, die er vor seiner Regierung in Fiume durch das Drama ins Werk setzt. Dass gerade das Theater ihm die politische Aktion suggeriert, hängt eng mit seiner Vorstellung des Theaters als Kult bzw. als identitätsstiftende Instanz zusammen, in der sich die Menge dank der Aufführung und der Struktur des Amphitheaters als Einheit wahrnimmt. Wie ausführlich im vorherigen Kapitel

Wie aus Canettis Zitat deutlich zu ersehen ist, behält die geschlossene, sich in einem Ring befindende Menge zwar die Eigenschaften einer Masse bzw. das Verschwinden oder Verwischen der individuellen Einzelheiten zugunsten der Verbindung zu einem Agglomerat oder einer Entität, in der die verschiedenen Teile sich gleich verhalten und ähnlich aussehen; jedoch verwandelt sie sich nicht in eine gefährliche Masse. Das liegt einerseits in der Aufteilung des freien Theaters und wird in D'Annunzios Beschreibung des Theaters in Orange an drei zusätzlichen Faktoren festgemacht: Nicht nur die geordnete Struktur, sondern v. a. die Nähe zur Natur, das in der Menge tief steckende Bedürfnis nach Erhöhung⁶⁶⁰ und das Drama als Kult halten den ‚Ring‘ (Canetti) geschlossen.

Wie wir bereits wissen, ist die Natur Ausdruck für das Angenehme der Masse. Wenn das Theater aufgrund seiner Struktur im engen Zusammenhang mit der Natur steht, kann man von einer Art Suggestion reden, die Freiheit und nicht enge Dichte vermittelt. Diese Freiheit kommt dem Bedürfnis der Menge nach Befreiung aus den Bündnissen der Alltäglichkeit nach und erhöht sie zu einem ideellen Wesen, das sich mit der stattfindenden Aufführung im freudschen Sinne

gezeigt, ist D'Annunzios Literatur bzw. Prosa von Anfang an keine Sache von vereinzelt Lesern, sondern Bindung für die (Aus-)Bildung eines ‚herauspräparierten Ganzen‘. Sie hat von Anfang an eine durchaus politische Bedeutung, weil sie den Pfad für seine politische (Re-)Aktion vorbereitet.

⁶⁶⁰ Die in der vorherigen Fußnote angesprochene Verbindung zwischen Werk und Publikum, die die politische Bedeutung in D'Annunzios Werk ausmacht, sieht der Autor im Bedürfnis des Volkes, aus der eigenen, engen Realität heraus zu flüchten. Diesem Wunsch kommt der Künstler durch das Werk nach. Natürlich muss dieser Zusammenhang nicht unbedingt immer politisch bedingt sein, aber er hat zumindest politisches Potential. Bereits am 31. August 1892, fünf Jahre vor dem Erscheinen des hier zu untersuchenden Aufsatzes, schreibt D'Annunzio für *Il Mattino* einen Beitrag, der *Note su l'arte. Il bisogno del sogno* heißt. Hier sieht er den Roman als das Medium, das dem Bedürfnis des Volkes nach Erhöhung am besten nachkommen kann (vgl. GDA, *Note su l'arte. Il bisogno del sogno*, in SG II, S. 73). Wie schon besprochen, ist das Publikum eines Romans von Sighele und Le Bon als eine zivilisierte Form der Masse definiert. Davon ausgehend kann man D'Annunzios Verständnis interpretieren: Die Suche nach Erhöhung der Menge bindet sie an den Autor. Im freudschen Sinne kann sich die Menge mit dem Autor identifizieren und das macht sie zum Publikum. Im Theater passiert genau dasselbe, allerdings ist die Suggestion direkter, weil Akteure und Menge gleichzeitig am selben Ort anwesend sind. Dass es um dasselbe Verfahren geht, ist D'Annunzio bewusst. Im Aufsatz *La Rinascenza della Tragedia* erklärt er dieses Verfahren (vgl. GDA, *La Rinascenza della Tragedia*, in ebd., S. 263 f.), das ich in Übersetzung wiedergebe: „Sie sind dort vor jener plötzlichen Erscheinung des ideellen Lebens gepackt und schweigen. In ihren groben und unwissenden Seelen – in denen ein dunkles Bedürfnis nach Erhöhung bzw. nach Flucht aus dem täglichen Gefängnis, in dem sie leiden und den anderen dienen, mittels der Fiktion lebt – erzeugt das Wort des Dichters, wenngleich von ihnen nicht verstanden, aufgrund der mysteriösen Kraft des Rhythmus eine tiefe Erregung, welche derjenigen von Gefangenen ähnelt, die der Befreiung aus ihren Fesseln nahe sind. Das Glück über die Befreiung breitet sich langsam in ihrem ganzen Körper aus, die zerfurchten Stirnen hellen sich auf, ihre an lautes Geschrei gewöhnten Münder schließen sich vor dem Wunder. Schließlich heben sich ihre Hände – die rauen, den Arbeitswerkzeugen (dem Paddel, dem Pflug, der Webmaschine, dem Hammer) unterworfenen Hände – mit einer einhelligen Bewegung zu der erhabenen, den Sternen eine unsterbliche Klage widmenden, Jungfrau hinauf“.

Noch deutlicher wird in dieser Textstelle, dass die Hervorhebung des ‚herauspräparierten bürgerlichen und ideellen Ganzen‘ (Lüdemann) aus dem Pöbel durch ein ästhetisches Verfahren und nun durch die Aufführung geleistet wird, welche D'Annunzio als rasche Erscheinung eines ideellen Lebens fasst. Das Ideelle der Aufführung wird zu einer Suggestion und sie macht den Pöbel dem ideellen Anschein der Aufführung entsprechend zu einem ideellen Wesen, das in der Verwandlung der Stirne und der an die Arbeit gewöhnten Hände deutlich verbildlicht ist. Diese Auffassung der Wirkung des Kunstwerks auf das Publikum kann man eins zu eins mit derjenigen Pio Viazzis vergleichen, die in Sigheles *L'intelligenza della folla*, in „Lettera di Pio Viazzi a Scipio Sighele“, S. 183 f. zu finden ist.

identifiziert. Die Menge wird von der Aufführung mitgerissen; somit nähert sich D'Annunzio der Rolle des Hypnotiseurs an, der laut Freud mit dem Massenführer vergleichbar ist:

[...] l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasformano subitaneamente la vita. Sarà la gloria dei poeti risollevar quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso. La grande metamorfosi del rito dionisiaco – la frenesia della festa sacra convertita nel creatore entusiasmo del tragedo – sia sempre raffigurata come simbolo nella loro anima votiva. Il drama non può essere se non un rito o un messaggio. La persona vivente in cui s'incarna su la scena il verbo d'un Rivelatore, la presenza della moltitudine muta come nei templi non danno forse anche oggi alla rappresentazione della tragedia sofoclea nel teatro antico di Orange il carattere di un culto di una cerimonia, di un mistero? (GDA, *La Rinascenza della Tragedia*, in SG II, S. 265)⁶⁶¹

In dieser Textstelle wird deutlich, dass D'Annunzio nicht lediglich seine bereits mit den Romanen angestrebte Absicht ändert und das Medium für die Suggestion austauscht, sondern dass er mit dem Drama sein Ziel, dem Leser ein Ideal zu suggerieren, fortsetzt und verstärkt. Das Drama hatte schon in der Antike eine politische Funktion, welche wiederum als kathartisches Verfahren zu fassen ist und bereits in den Heroenkulten durch die Tötung und das Verspeisen des Opfers theatralisch und performativ mit dem Ziel aufgeführt wurde, eine auf Identität basierte Bindung zwischen den Bewohnern der *Polis* zu erzielen. Auch bei D'Annunzio bewahrt das Drama diese Funktion. Während D'Annunzios Helden in den Romanen gerne den Körper der Frau v. a. im sexuellen Akt, welcher von mir als Eroberungsphantasie gelesen worden ist, ausgenutzt haben, um sich selbst oder die Frau zu reinigen, wird der neue Held – wie in der Lektüre von *Il Fuoco* deutlich wird – den Körper der Schauspielerin als performative Instanz für die Reinigung des Menge-Körpers (aus-)nutzen. Das Werk des Körpers verwandelt die

⁶⁶¹ Übersetzung: „[...] allerdings bleibt das dramatische Werk die einzige vitale Form, mit der die Dichter vor der Masse in Erscheinung treten und ihr die Offenbarung der Schönheit geben können, mit der sie die virilen und heldenhaften Träume vermitteln können, die das Leben von einem Moment auf den anderen verklären. Der Ruhm der Dichter wird daraus bestehen, dass sie jene Form zur ursprünglichen Würde erheben, indem sie ihr den alten religiösen Geist wieder einflößen. Die große Metamorphose des dionysischen Ritus – und zwar der mit Enthusiasmus vom Schöpfer in Tragödie konvertierte Wahnsinn des heiligen Fests – sei immer als Symbol in ihrer Votivseele verkörpert. Das Drama kann nichts Anderes als ein Ritus oder eine Botschaft sein. Die lebendige Person, durch die auf der Bühne das Wort eines Offenbarers verkörpert wird, die Anwesenheit der stummen Menschenmenge wie in den Tempeln – geben all diese Dinge nicht auch heutzutage der Aufführung der Tragödie Sophokles' im antiken Theater von Orange den Charakter eines Kultes, einer Zeremonie, eines Mysteriums?“

Guido Nicastro schreibt in seiner Arbeit, *Il Poeta e la scena*, Edizioni del Prisma, Catani: 1988, dass die Idee des Theaters als Instrument der Massenverführung aus dem narzisstischen Bedürfnis des Autors entsteht, aus seiner Einsamkeit herauszukommen und mit der Masse zu reden; laut dem Verfasser findet sie ihren Ursprung außerdem in dem Wunsch D'Annunzios nach Aktion. Bezüglich des oben zitierten Endes des Aufsatzes *La Rinascenza della Tragedia* behauptet Nicastro, dass der Einfluss des von D'Annunzio ausgeschlossenen Komponisten Wagner deutlich zu spüren ist und dass dies einen Widerspruch darstelle, der in *Il Fuoco* noch stärker wird, weil D'Annunzio Wagner für sein lateinisches Theater ablehne, aber seine Idee des Theaters trotzdem ihm verdanke (vgl. ebd., S. 29). Dass die Hinwendung D'Annunzios zur Masse eher als langsame Annäherung zu verstehen ist, habe ich bereits gezeigt. Das Verhältnis zwischen D'Annunzio und Wagner, welches ich anhand der Wagner-Aufsätze D'Annunzios angekündigt habe und das im nächsten Unterkapitel dieser Arbeit über den Roman *Il Fuoco* erneut und ausführlich zur Sprache kommen wird, ist nicht so einfach, wie von Nicastro beschrieben.

Menge ekklesiologisch in einen ideellen Körper.⁶⁶² Der Schauspieler auf der Bühne stellt nun die Inkarnation des vom Autor geschriebenen Wortes dar, das durch die Inszenierung in der Menge Schönheit erzeugt und sie dementsprechend in die Schönheit eines ideellen Ganzen verwandeln kann. Indem der Autor durch das Kunstwerk dem in der Menge tiefsitzenden Bedürfnis nach Erhöhung nachkommt, sieht die Menge ihren Wunsch in der Szene verwirklicht und trotz dem von ihr wahrgenommenen Unterschied zwischen ihr und dem Einzelnen, der – wie wir im ersten Kapitel dieser Arbeit gesehen haben – für die Mythisierung des Autors zum Helden notwendig ist, identifiziert sie sich mit dem Autor, der dadurch zum (Ver-)Führer der Menge erhöht wird.

D'Annunzios Dramentheorie sowie die Rolle des Schauspielers, der Menge und des Künstlers als Helden wird im folgenden Unterkapitel genauer diskutiert.

4.1.4 *Il Fuoco*

Der Roman *Il Fuoco* (verfasst 1898) gilt als Schilderung des Aufstiegs des Helden – der hier zum ersten Mal nicht lediglich eine Synekdoche des Autors, sondern sein *Alter Ego* darstellt – als der neue Wagner Italiens, der dank seiner Rede an die Masse und seiner Nähe zur Schauspielerin Foscarina – das *Alter Ego* der bekanntesten italienischen Schauspielerin Eleonora Duse – eine neue Form des Dramas als politischer Kult konzipiert. Diese neue Form entspricht derjenigen, die D'Annunzio schon früher in *La Rinascenza della Tragedia* (1897) verfasst hatte und zu welcher er dann in seiner Wahlrede als Inspiration für seine politische (Re-)Aktion zurückkehrt: Kunst und Politik bilden nun keinen Gegensatz mehr. Das, was D'Annunzio auf der Ebene des Literarischen in *Il Fuoco* versucht, dient seiner persönlichen Erhebung als politischer Held: Die in diesem Roman verfolgte Umschreibung drei zu Topoi seines literarischen Schaffens und der Dekadenz schlechthin gewordene Elemente, die Stadt, die Masse und die Frau, welche bis jetzt die Hauptcharaktere der Romane vom Verfall bis zum Tode gebracht hatten, werden jetzt als die notwendigen Elemente überhaupt für eine aufsteigende Moral dargestellt. Hierdurch wird nochmal expliziter, dass (Re-)Aktivismus und (Re-)Aktion den Standpunkt der Dekadenz teilen und sowohl zum Verfall als auch zur Erhebung bringen können.

Um einen ersten Einblick in den Themenkomplex dieses Romans zu erhalten, sei an dieser Stelle auf die Beschreibung des Gemüts des Protagonisten Stelio vor seiner Rede zur Masse verwiesen, weil hier all die oben genannten Topoi als Komplex vorkommen und daraus ihre

⁶⁶² Eine ähnliche Auffassung werden wir auch bei Hofmannsthal in der Rolle der Salzburger Festspiele für die Menge finden. Darüber wird im Unterkapitel 4.2.1 dieser Arbeit die Rede sein.

enge Verflochtenheit sowie ihre Notwendigkeit für die Erhebung des Künstlers deutlich zu lesen sind:

[a]nch'egli tremava nell'intimo cuore, avendo innanzi a sé le due mire verso di cui si tendeva in quella sera la sua forza come un arco: - la città e la donna, entrambe tentatrici e profonde, [...]. L'orgoglio e l'ebbrezza del suo duro e pertinace lavoro, la sua ambizione senza limiti costretta in un campo troppo angusto, la sua insofferenza acerrima della vita mediocre, la sua pretesa ai privilegi dei principi, il gusto dissimulato dell'azione ond'era spinto verso la folla come verso la preda preferibile, il sogno d'un'arte più grande e più imperiosa che fosse a un tempo nelle sua mani segnale di luce e stromento di soggezione, tutti i suoi sogni superbi e purpurei, tutti i suoi bisogni insaziabili di predominio di gloria e di piacere insorsero e tumultuarono in confuso abbagliandolo soffocandolo. E una pesante tristezza lo inclinò verso l'estremo amore di quella donna solitaria e nomade che pareva portare per lui nelle pieghe delle sue vesti raccolta e mute la frenesia delle moltitudini lontane dalla cui bestialità compatta ella aveva sollevato il brivido fulmineo e divino dell'arte con un grido di passione o con uno schianto di dolore o con un silenzio di morte; una torbida brama lo piegò verso quella donna sapiente e disperata in cui egli credeva scoprire i vestigi di tutte le voluttà [...]. (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 221 f.)⁶⁶³

Leben, Tod, Lust, Triebe, Kunst, Masse, Frau und Stadt sind die beliebtesten Themen D'Annunzios und – wie man aus der oben zitierten Textstelle liest – bilden v. a. die Stadt, die Frau und die Menge die Voraussetzungen für eine neue, auf die Unterwerfung gerichtete Kunst. Andererseits werden hier auch das Unbehagen des Helden und die Angst vor seiner schwierigen Mission thematisiert, die Kunst in Herrschaft zu verwandeln. Darin ist auch zu lesen, dass diese Mission nicht eine plötzliche Wendung des Helden bzw. des Autors darstellt, sondern tief mit seiner Unduldsamkeit für ein durchschnittliches Leben bzw. für seine (Ab-)Trennung von der Gesellschaft verwoben ist. Das diskreditiert die allgemein vertretene These, die Abgrenzung sei apolitisch und zeigt, dass gerade die Abgrenzung von der und die Verachtung für die Normalität dem Protagonisten und dem Autor den politischen Traum suggeriert haben, eine neue, auf die Unterwerfung der Menge gerichtete Kunst zu schaffen, die den Autor zu einem überlegenen Menschen erhöht.

Venedig und die Frau werden als Verführerinnen dargestellt, nach denen die Macht des Helden strebt. Jedoch ist dem Helden gleichzeitig bewusst, dass er sich, wenn er seine Mission durch

⁶⁶³ Übersetzung: „Auch er erbebt im Innersten seines Herzens, da er die beiden Ziele vor sich sah, nach denen an diesem Abend seine Kraft sich spannte wie ein Bogen: Die Stadt und die Frau, beide verführerisch und unergründlich, [...]. Der Stolz und der Rausch seiner harten und ausdauernden Arbeit, sein zügelloser und maßloser, in ein zu enges Feld gezwungener Ehrgeiz, seine bittere Unduldsamkeit gegen die Mittelmäßigkeit im Leben, sein Anspruch auf die Privilegien der Fürsten, die in ihm schlummernde Neigung zur Tat, die ihn der Menge* als der besseren Beute zutrieb, der Traum einer größeren und gebieterischen Kunst, die in seinen Händen zum Signal des Lichts und zugleich zum Werkzeug der Unterjochung werden sollte, alle seine hochliegenden und purpurnen Träume, alle seine unersättlichen Begierden nach Herrschaft, nach Ruhm und nach Genuß, stiegen in ihm auf, wirbelten wild durcheinander, blendeten und erstickten ihn. Und eine lastende Traurigkeit zog ihn zu der extremen Liebe dieser einsamen und heimatlosen Frau, die für ihn in den Falten ihrer Kleider, stumm und gefaßt, die Raserei der fernen Menge zu tragen schien, aus deren kompakter Vertiertheit sie durch einen Schrei der Leidenschaft oder eine herzerreißende Wehklage oder ein tödliches Schweigen den blendenden und göttlichen Schauer der Kunst geweckt hatte; ein dumpfes Verlangen trieb ihn zu dieser wissenden und verzweifelten Frau, in der er die Spuren aller Wollust und aller Seelenschmerzen zu entdecken glaubte [...].“ (GDA, *Das Feuer*, S. 101 f.)

*In der italienischen Originalfassung schreibt der Autor ‚Masse‘.

die Kunst in Erfüllung bringen will, nicht von den Trieben übermannen lassen darf, die die Stadt und die Frau, genauso wie die triebhafte Masse, in ihm erwecken könnten. Der Held, der – genauso wie ein Kommandant vor einem alles entscheidenden Kampf – vor seiner Rede an die Masse zittert und schwankt, vergisst beinahe seine Aufgabe und verfällt in eine trübe Begier für die Diva, die die Raserei der Masse und der Triebe in sich trägt, aber auch im Stande gewesen ist, das ‚Barbarische‘ der Menge in den Schauder der Kunst zu verwandeln, wie der Held Stelio sich vorgenommen hat. Hier findet sich das nunmehr bekannte Komplex, welches die Frau in der Produktion D’Annunzios verkörpert: die Möglichkeit des Mannes, durch sie zu einer Erhöhung zu gelangen, sowie die Gefahr, in die Triebe zu (ver-)fallen. Dieselbe Zwiespältigkeit wurde zuvor auch in der Masse und in der Stadt gesehen, zu denen jetzt der einst (ab-)getrennte Künstler als Held zurückkehren will. Diese Textstelle stellt nun den Themenkomplex des ganzen literarischen Schaffens D’Annunzios sowie das Hauptthema des Romans dar, was ich mit meiner Analyse hervorheben werde. Meine Lektüre des hier zu untersuchenden Romans wird sich fast ausschließlich auf die Umschreibung der Topoi Stadt, Frau und Menge in Bezug auf die neue Idee des Dramas beschränken. Somit sind gleichzeitig das Neue an diesem Roman sowie die Kontinuität des bereits mit *Il Piacere* begonnenen und mit den folgenden Romanen fortgeführten Strebens des Autors nach einer literarischen und politischen Erneuerung im Sinne von (Re-)Aktion deutlich zu sehen.

Das politische Potential der literarischen Dekadenz, das ich aufgrund ihres allgemein apolitischen Verständnisses als Paradox bezeichnet habe, ist im Roman *Il Fuoco* kaum zu übersehen. Auch hier, wie im Vorwort von *Convito*, wird die gesellschaftliche Erneuerung im Sinne einer aufsteigenden Tendenz zunächst durch Kunst verwirklicht. Bezüglich dieser an drei Topoi festzumachenden Erneuerung ist das für den Titel des Romans gewählte Symbol vielsagend: Das Feuer ist allgemein sowohl ein Zeichen von Leben als auch aufgrund seiner zerstörerischen Macht mit dem Tod assoziiert, es ist das Symbol schlechthin sowohl für die Masse⁶⁶⁴ als auch für die Leidenschaft der Liebe, es stellt spätestens nach der Verschriftlichung des Evangeliums die Versinnbildlichung der Rhetorik dar und es hat Reinigungspotential. D’Annunzios Anspruch, durch Wörter einen höherrangigen Organismus zu schaffen, der seinen einzelnen Komponenten überlegen ist, ist bereits mehrmals in dieser Arbeit als politisch gelesen worden, weil darin die Absicht des Autors sichtbar wurde, auf die Menge zu wirken. Der der Hinwendung des Helden zur Masse durch Rhetorik feiernde Roman trägt diesbezüglich nicht zufällig den Titel *Il Fuoco*. Wie wir anhand meiner Lektüre sehen werden, enthält das Feuer ebenso seine Bedeutung der Leidenschaft, die von Foscarina dargestellt wird. Sie muss aber gleichzeitig

⁶⁶⁴ Die Assoziation des Feuers mit der Masse ist beispielweise und ausführlich in Canetti, S. 82-85, besprochen.

durch das Feuer der Kunst gereinigt werden, damit sie ihre Leidenschaft opfern kann. So wird sie zum Instrument des Helden für die Zähmung der Masse durch das Feuer der reinen theatralischen Leidenschaft. Außerdem feiert der Held in seiner Massenrede Venedig (welche normalerweise als Stadt des Wassers, des Marmors, des Todes, der Pestilenz und allgemein als Topos der Dekadenz als Verfall gilt) als Stadt des Lebens. Die Lebendigkeit dieser Stadt beschreibt der Held während seiner Rede an die Masse ebenso anhand des Bildes des Feuers. Nicht nur das Feuer als Symbol verbindet die tragenden Elemente dieses Romans. Zwischen ihnen herrscht ein komplementäres Verhältnis, weil sowohl der Dichter als auch die Stadt, die Frau und die Masse – wie in meinen Lektüren der vorherigen Romane gezeigt wurde – intrinsisch miteinander verbunden sind. Diese, in den letzten Romanen metaphorisch dargestellte Verbindung wird hier bedingungslos ausgesponnen.

Lüdemann und Hebekus nennen in der Einleitung ihres in dieser Arbeit mehrmals zitierten Sammelbandes ein Beispiel aus einem amerikanischen Lehrbuch für Physik, um die Parallele zwischen dem physikalischen und dem soziologischen Massenbegriff aufzuzeigen:

Die Masse kann mit einem Schauspieler verglichen werden, der auf der Bühne in den verschiedensten Verkleidungen auftritt, aber nie als sein wahres Selbst.⁶⁶⁵

Die regelrechte Austauschbarkeit zwischen Masse und Schauspieler ist nicht nur im metaphorischen Sinne topisch; vielmehr stellt das Theater den Topos für die szenische Darstellung dieser Metapher dar. Aufschlussreich ist, dass nicht nur das Publikum eines Theaters der Masse ähnelt, sondern auch das Schicksal des Schauspielers dem der Masse: Beide müssen durch die Anweisungen jemand anderes agitiert werden und darauf hinaus können sie ausschließlich zu Agens werden, wenn sie etwas Anderes als sich selbst verkörpern.⁶⁶⁶ Wie wir anhand meiner Lektüre sehen werden, leiden die Schauspielerin und die Menge in diesem Roman unter demselben Schicksal.

Bereits auf den ersten Seiten des Romans, in denen sich der Held Stelio Èffrena und die Schauspielerin Foscarina auf einer Gondelfahrt unterhalten, wird das biografische Thema der Erzählung eingeleitet: Aufgrund eines prachtvollen Fests ist der die Normalität missachtende Dichter Stelio von seinem Elfenbeinturm herabgestiegen und wird zum ersten Mal die Freude haben

⁶⁶⁵ Hebekus, Lüdemann (Hrsg.), *Massenfassungen*, S. 12.

⁶⁶⁶ Diesbezüglich ist interessant, dass in *Il Fuoco* mehrmals der Bezug Fascarinas zur Masse in ihrem Kleid metaphorisch hinterlegt ist; von ihr wird gesagt, dass sie die Raserei der Masse in den Falten ihres Kleids trägt (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 222 und GDA, *Das Feuer*, S. 102). Dies scheint mir ein Hinweis darauf zu sein, dass die Verkleidung bzw. die Maske, die einen Schauspieler als solchen definiert, Masse und Schauspielerin annähert. An dieser Stelle möchte ich den Leser darauf hinweisen, dass in meiner Lektüre von *Il Piacere* davon die Rede war, dass die Eitelkeit der Frauen sie dazu bringt, den Mann zu erobern und die Träume des Künstlers in die Falten ihres Kleides fallen zu lassen (vgl. GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 103 und GDA, *Lust* S. 135). Bereits dort habe ich die Damen der Gesellschaft Roms als Substitution der Menge gelesen. In *Il Fuoco* rücken Frau bzw. Schauspielerin und Masse noch näher zueinander.

dürfen, zur Menge in *La Sala del Gran Consiglio* zu sprechen (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 197 und GDA, *Das Feuer*, S. 70). D'Annunzio hielt tatsächlich 1895 zum ersten Mal zum Anlass des Endes der Biennale eine öffentliche Rede in Venedig,⁶⁶⁷ die er im Roman *Il Fuoco* wiedergibt. Interessanterweise wird hier die Möglichkeit, zur Menge zu sprechen, nicht als Erniedrigung für einen großen, die Normalität missachtenden Dichter dargestellt, sondern als Freude und Ehre. Bemerkenswert ist diesbezüglich auch der von der Realität abweichende, jedoch im Roman gewählte Ort für diesen festlichen Anlass, dessen Decken von Tintoretto und Veronese – die bekanntesten venezianischen Maler der Renaissance – bemalt worden sind und in dem sich normalerweise *Il Maggior Consiglio* und der *Doge* (die höchsten politischen Instanzen der Stadt Venedig) versammelten. Nun zeigt schon allein der gewählte Ort die enge Verquickung von Kunst und Politik, die der Autor durch diesen Roman durchaus anstrebt. Der normalerweise als apolitisch geltende Elfenbeinturm und der für die Stadt Venedig als Ort des Politischen geltende *Sala del Gran Consiglio* verbildlichen zwei allgemein gegensätzlich wahrgenommene Orte, die allerdings beide vom Dichter betreten werden dürfen: Das Herabsteigen des Dichters aus dem apolitischen Ort der Kunst und das Betreten desselben des Politischen werden jedoch nicht als widersprüchlich empfunden, sondern mit einem prachtvollen Fest begrüßt, an dem sogar die Königin teilnehmen wird. Die gesellschaftliche Anerkennung des dank seiner Werke bekannt gewordenen Dichters werden trotz seiner Abgrenzung von der Stadt nicht in Frage gestellt.

Stelio und Foscarina befinden sich in einer Gondel und betrachten das Anlegen der Gondel der Königin am Hafen der Stadt: Hiermit wird der zweite an die Stadt geknüpfte Topos bzw. die Masse angesprochen und letztere wird, trotz der stereotypischen Situation, die den Künstler als außenstehenden Betrachter skizziert, umgeschrieben:

[I]lla folla nera e densa nella pausa ondeggiando, i vani delle logge ducali si riempivano d'un confuso romorio simili al rombo illusorio che anima le volute delle conche marine. Poi, d'un tratto, risaliva nell'aria lucida il clamore, si frangeva su per la snella foresta marmorea, superava le fronti delle alte statue, attingeva i pinnacoli e le croci, si disperdeva nella lontananza crepuscolare. Imperturbata, su l'agitazione inferiore, nella nuova pausa, continuava l'armonia molteplice delle architetture sacre e profane su cui correvano come una melodia agile le modulazioni ioniche della Biblioteca, alzavasi come un grido mistico il vertice della torre nuda. E quella musica silenziosa delle linee immobili era così possente che creava il fantasma quasi visibile di una vita più bella e più ricca sovrapponendola allo spettacolo della moltitudine inquieta. Sentiva essa la divinità dell'ora; e nel suo clamore verso quella forma novella di regalità approdante all'antica riva, verso quella bella regina bionda illu-

⁶⁶⁷ Die Rede D'Annunzios zu Verherrlichung der Stadt Venedig, welche unter dem Namen *L'Allegoria dell'Autunno* veröffentlicht wurde, ist auch Hofmannsthal bekannt, der darüber in einem unveröffentlichten, als Skizze verbliebenen Aufsatz schreibt. Diese Skizze ist in Renner, in *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, S. 7-10 und auch in HvH, *Sämtliche Werke XXXII. Reden und Aufsätze* 1, S. 291 f. zu finden.

minata da un sorriso inestinguibile, esalava forse l'oscura aspirazione a trascendere l'angustia della vita volgare e a raccogliere i doni dell'eterna Poesia sparsi su le pietre e su le acque. (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 199 f.)⁶⁶⁸

Hochinteressant ist hier nicht nur das Fehlen der Verachtung für die Masse, sondern vielmehr das Verfließen dieser mit dem Meer und dem Marmor der Stadt. Die aufgrund der späten Stunde aus der Ferne betrachtete Masse scheint dem Helden dunkel und wogend. Diese Bewegung erinnert an die Wellenbewegung des Meeres, mit der die Masse oft assoziiert wird (Venedig ist ja tatsächlich vom Meer umgeben). Obwohl die Masse die mit dem Tod verbundene Farbe trägt und diesem der Tradition entsprechend in gewisser Weise ähnlich ist, wirkt sie aufgrund ihres die Herzogslogen füllenden Lärms lebendig. Dass die Menge als eine sich an der Schnittstelle zwischen Leben und Tod befindende Entität beschrieben ist, ist zwar nichts Neues, dennoch fügt der darauffolgende Vergleich ihrer vorherig klischeehaften Beschreibung etwas Innovatives hinzu: Die Wirkung des Lärms der Menge in den Logen ähnelt dem Autor zufolge der des Raschels, das die ‚voluta‘/ ‚Spirale‘ der Muscheln belebt.

Wieder eröffnet eine nähere Analyse des für den Vergleich gewählten Wortes interessantere Bedeutungsschichten, weil D'Annunzio durch dieses Wort das Ineinanderfließen der wichtigsten Elemente dieser Textstelle (Masse, Meer, Musik und Marmor) performativ wiedergibt. ‚Voluta‘ ist die spiralartige Bewegung einer flüssigen Masse, sie bezeichnet das typisch spiralartige, ornamentale Motiv der Kapitelle und auch das spiralartige Oberteil des Griiffs mancher Streichinstrumente wie Geige und Cello.⁶⁶⁹ Die wogende und spiralartige Menge, deren Stimme in den Logen widerhallt und diese überraschenderweise lebendig macht, wird auf das Bild des Sich-Kräuselns der Wellen am Hafen zurückgeführt: Die Stimme der Menge belebt wie das Meer den Marmor der Stadt. Dieser Lärm steht nicht im Gegensatz zur Architektur, sondern wird trotz der Beunruhigung der Menge zu einer Melodie für die Ankunft der Königin, welche

⁶⁶⁸ Übersetzung: „Die schwarze und dichte Menge* wogte dazwischen hin und her, und die leeren Nischen der herzoglichen Loggien füllte ein wirres Geräusch, wie das Brausen, das die Höhlen** der Seemuscheln zu beleben scheint. Dann plötzlich stieg erneutes Rufen in die leuchtend klare Luft auf, brach sich oben an dem schlanken Marmorwald, erhob sich über die Köpfe der hohen Statuen, erreichte die Zinnen und die Kreuze und verlor sich in der abenddämmernden Ferne. Unveränderlich, erhaben über die Bewegung unter ihr,*** verblieb in der neuen Pause die vielfältige Harmonie der heiligen und profanen Gebäude. Und darüber zogen sich, wie eine leichte, bewegliche Melodie, die jonischen Modulationen der Bibliotheca (sic!) hin, und erhob sich die Spitze des kahlen Turmes wie ein mystischer Schrei. Und diese stumme Musik der unbeweglichen Linien war so mächtig, daß sie die fast sichtbare Vision eines schöneren und reicheren Lebens erzeugte, die erhabener war als das Schauspiel der unruhigen Menge. Sie fühlte die Göttlichkeit der Stunde; und in dem jauchzenden Zuruf, den sie dieser neuen Form von Königtum zollte, die an dem antiken Ufer landete, dieser schönen blonden Königin, die von einem unversiegbaren Lächeln verklart war, strömte sie vielleicht das dunkle Sehnen aus, die engen Schranken des Alltagslebens zu durchbrechen und die Gaben der ewigen Poesie zu empfangen, die über diesen Steinen und diesen Wassern verstreut sind.“ (GDA, *Das Feuer*, S. 72 f.)

*In der italienischen Originalfassung schreibt der Autor ‚die Masse‘.

** In der italienischen Originalfassung ist von ‚Spirale‘ die Rede. Im Laufe meiner Lektüre werde ich zeigen, warum dieser Begriff sehr wichtig ist.

*** In der italienischen Originalfassung ist von ‚Unterschichten‘ die Rede.

⁶⁶⁹ Vgl. *loZingarelli*, S. 2546.

laut dem Erzähler zwischen der Unterschicht der Menge (dies ist sowohl gesellschaftlich als auch bildlich gemeint) und der aus ionischen Säulen bestehenden Architektur unbeirrt weitergeführt wird. Außerdem beschreibt der Autor die Architektur der Bibliothek als ionische Modulation, was sowohl auf die spiralartigen Ornamente der ionischen Säulen als auch auf die Masse zurückgeführt werden kann: Im physikalischen Sinne versteht man die Ionenübertragung als Energieübertragung, die für eine flüssige Masse typisch ist.⁶⁷⁰ Da die Bezeichnung der Menge als Masse aus der Physik kommt und sie in Bezug auf den Vergleich zum Meer etwas Flüssiges darstellt, kann man diese Textstelle in dieser zusätzlichen Bedeutung verstehen: Die Masse überträgt ihre Energie in den Marmor der Stadt und animiert diese so. Nun wird zum ersten Mal die Menge einer Stadt lebendig; somit ist Stelios Verherrlichung der Stadt Venedig als Stadt des Lebens in seiner Rede unmittelbar mit dem hier analysierten Bild verbunden. Daraus ist auch der Bezug zwischen Masse und Künstler zu lesen: Die Menge belebt die von Künstlern angefertigte Architektur, was bedeutet, dass der Künstler *nolens volens* immer an die Menge gebunden ist.

Der Autor beschreibt hier ein zu einer musikalischen Komposition gewordenes Bild: Das konfuse Geschrei bricht sich wie eine Welle am Marmor und ihr Schweigen, das als Pause beschrieben ist, macht aus Lärm Musik, welche das Phantasma eines schöneren und reicheren bzw. ideellen Leben über die Menge stülpt. Diese Beschreibung ähnelt der Idee des Helden, ein neues Drama nach dem Muster des griechischen Theaters zu entwerfen. Dieses sollte als „Edifizio di Bellezza“/ „Schönheitsgebäude“ (ebd., S. 356)⁶⁷¹ konzipiert sein, weil nicht zuletzt die Architektur – wie wir bereits in *La Rinascenza della Tragedia* gesehen haben – eine wichtige Rolle spielt. D’Annunzio versucht, in diesem Roman die Genese seiner Idee eines neuen Dramas zu rekonstruieren, welche meiner Meinung nach ihren Anfang in der Vision des Ineinanderfließens von Menge, Meer, Marmor, Musik, Schweigen und Stadt findet. Die Bestätigung meiner These findet sich in der Erzählung Stelios über seine Konzeption des Dramas während eines Spaziergangs mit seinem Freund Daniele Glàuro:

[q]uel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l’atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura. Le persone sembrano quivi emergere dal mare sinfonico come dalla verità stessa del celato essere che opera in loro. (Ebd., S. 360)⁶⁷²

⁶⁷⁰ Vgl. ebd., S. 1176.

⁶⁷¹ In GDA, *Das Feuer*, wird ‚Edifizio di Bellezza‘ mit ‚Werk von wundervoller Schönheit‘ (ebd., S. 283) übersetzt.

⁶⁷² Übersetzung: „Dieses Schweigen, in dem der Rhythmus pulsiert, ist wie die lebendige und geheime Atmosphäre, und nur darin vermag das Wort der reinen Poesie sich zu offenbaren. Die Personen scheinen hier aus dem symphonischen Meer aufzutauchen, wie aus der Wahrheit des verborgenen Wesens selbst, das in ihnen wirkt.“ (Ebd., S. 288)

Wie auch in der Beschreibung der Menge in der Marmorarchitektur spielt auch das Schweigen bei der Vorbereitung einer Erscheinung eine wichtige Rolle.⁶⁷³ Der konfusen Stimme der sich an der Marmorsäule brechenden Welle der Menge ist das harmonische Schweigen des Marmors gegenübergestellt, das die Erscheinung eines Phantasmas von einem ideellen Leben sichtbar macht, nach dem die Menge strebt und das als ewige Poesie aufgefasst wird. Diese kommt aus den Steinen und aus dem Meer und kann die Menge aus dem ‚vulgären Leben‘ erheben. Dasselbe Prinzip gilt für das Drama: Das Schweigen ist die lebendige Atmosphäre, in der die reine Poesie erscheinen kann, und die Charaktere tauchen wie aus einem symphonischen Meer auf, welche als Metapher für die in den Charakteren verborgene intime Wahrheit (die Zugehörigkeit zur Masse) zu lesen ist. Diese Wahrheit kann laut dem Autor nur durch das Schweigen offenbart werden: Die Menge strebt nach einem höheren Leben und die Charaktere des Dramas kommen durch die von ihnen verkörperte Poesie diesem Bedürfnis nach. Klar scheint mir, dass beide Beschreibungen (die der Menge und die des Dramas) die Eroberungsphantasie des Autors darstellen, die schon in der Wahlrede und in *La Rinascenza della Tragedia* preisgegeben worden ist, auf die Menge durch das Wort zu wirken und hierdurch seinen Platz in der Gesellschaft als ihr (Ver-)Führer zu beanspruchen.

Kommen wir zunächst zur Ausgangsszene bzw. zum Gespräch zwischen Stelio und Foscarina zurück und widmen uns der Schilderung beider Charaktere und ihren Bezug zueinander sowie zur Menge. Mehrere Seiten gibt der Autor dieser Unterhaltung Platz, aus der der Drang des Protagonisten Stelio klar wird, durch Bilder zu reden und aus Bildern Erzählungen zu spinnen. Gerade von dieser Gabe kommt die Bezeichnung des Helden als „Imaginifico“ (ebd., S. 203).⁶⁷⁴ Es geht um eine Neuschöpfung aus ‚imagine‘/ ‚Bild‘ und ‚magnifico‘/ ‚wundervoll‘; wenn man jedoch das aus dem Adjektiv hergeleitete Verb ‚magnificare‘/ ‚verherrlichen‘ miteinbezieht, ergibt diese Bezeichnung einen präziseren Sinn: Stelio ist derjenige, der Bilder durch Worte verherrlicht, und gerade dank dieser Gabe wird er imstande sein, erfolgreich zur Masse zu sprechen. Wie wir bereits wissen, herrscht in der Zeit die Überzeugung, der erfolgreiche Massenorator müsse in der Lage sein, bei der Masse Bilder heraufzubeschwören und ihr diese zugänglich zu machen.⁶⁷⁵ Aus diesem Grund scheint der ‚Imaginifico‘ von Anfang zu einer erfolgreichen Rede zur Masse prädestiniert zu sein.

⁶⁷³ Das gilt auch für das lyrische Ich in der Natur, dessen Schweigen sein *Dicht-er*-Werden vorbereitet. Vgl. z. B. den Beginn von *La Pioggia nel Pineto* (GDA, ebd., in VAG II, S. 465-468), in dem das männliche lyrische Ich die Frau auffordert, zu schweigen.

⁶⁷⁴ In GDA, *Das Feuer* wird ‚Imaginifico‘ mit ‚Bildermächtig‘ (ebd., S. 77) übersetzt.

⁶⁷⁵ Vgl. Le Bon, S. 50-53.

Dem erfolgreichen, jungen und talentierten Künstler setzt der Autor die Figur der zwar erfahreneren, jedoch älteren und leidenden Schauspielerin Foscarina gegenüber.⁶⁷⁶ Sie, wie all die bis jetzt analysierten Frauen der vorherigen Romane, steht aufgrund ihres Geschlechts und ihrer Herkunft, v. a. jedoch wegen ihres Berufs als Schauspielerin, im engen Zusammenhang mit der Masse. Der Leser wird sich daran erinnern, dass der Autor im Roman *Il Piacere* die *femme fatale* Elena mit einer Diva vergleicht, die von der Bühne aus in der klatschenden Masse Gier entflammen lässt. Gerade ihr Ruhm macht sie begehrenswerter und berauscht den Helden, der allein sie erobern kann. Während allerdings die Diva Elena, welche von mir als Substitution der Masse gelesen worden ist, als spielerisch dargestellt ist, wird die Diva Foscarina vom Helden, der sie aufgrund ihrer Nähe zur Masse zuerst körperlich und später aufgrund seiner Kunst begehrt, als ‚Perdita‘/ ‚Verlust‘ bezeichnet (vgl. ebd., S. 204 und GDA, *Das Feuer*, S. 78f.). Dies bedeutet im Italienischen das Fehlen an Etwas sowie ferner den Tod von jemandem und beinhaltet immer ein gewisses Leiden,⁶⁷⁷ das Foscarina im Roman auf verschiedenen Ebenen verkörpert. Sie muss als Mensch für den Helden verloren gehen. Zusammen mit ihrer Menschlichkeit wird auch ihre Liebe zu ihm vergeblich, weil sie als Instrument der Kunst Stelios verwandelt bzw. geopfert werden muss. Diese Wendung der Geschichte zwischen beiden Protagonisten, welche erst im zweiten bzw. im letzten Kapitel zum Hauptthema des Romans wird, kann jedoch bereits in dieser anfänglichen Szene bzw. in der Bezeichnung als ‚Perdita‘ und ihrer darauffolgenden Vorahnung ihres Schicksals mitgelesen werden:

[I]e pareva di smarrire il senso della sua vita propria e d'essere sollevata in una specie di vita fittiva, intensa e allucinante, dove il suo respiro diveniva difficile. [...] Ciò che più faceva grave la sua pena era il riconoscere una vaga analogia tra quel sentimento agitato e l'ansietà che s'impadroniva di lei nell'atto d'introdursi nella finzione scenica per incarnare una sublime creatura dell'Arte. – Non l'attraeva egli forse a vivere in quella stessa zona di vita superiore e, perché ella vi potesse figurare immemore della sua persona cotidiana, non la copriva egli di splendide larve? (Ebd., S. 205)⁶⁷⁸

⁶⁷⁶ Angelo Piero Cappello schreibt in seiner lesenswerten Arbeit, *Il fuoco di Gabriele D'Annunzio*, Mursia, Milano: 1997, dass die symbolische Gegenüberstellung zwischen den zwei Hauptcharakteren bereits im Namen des Protagonisten wiederholt wird. Der von D'Annunzio erfundene Familienname ‚Effrena‘ könnte laut dem Verfasser etymologisch auf ‚Effrena‘ zurückgeführt werden, das mit ‚senza freni‘, also ‚ohne Bremsen‘, übersetzt werden kann und seinen vitalistischen Drang deutlich macht. Der Name ‚Foscarina‘ weist hingegen auf ‚fosca‘ hin, was etwas Dunkles, sich nah an der Dämmerung Befindliches im Sinne von ‚Ende‘ bedeutet (vgl. Cappello, S. 44).

⁶⁷⁷ Vgl. *loZingarelli*, S. 1626 f.

⁶⁷⁸ Übersetzung: „Es schien ihr, als verliere sie das Bewußtsein ihres eigenen Lebens und sei in eine Art intensiven, blenden Scheinlebens versetzt, in dem sie nur schwer atmen konnte. [...] Was ihren Schmerzen noch peinvoller machte, war die Erkenntnis einer unbestimmten Übereinstimmung zwischen dieser Erregung und der Sehnsucht, die sich ihrer bemächtigte, sich in das phantastische Bild* hinein zu versetzen, um ein erhabenes Geschöpf der Kunst zu verkörpern. – Lockte er sie nicht hinaus, um in dieser Sphäre eines erhabeneren Lebens zu leben? Und damit sie ihrer Alltagspersönlichkeit ledig in Erscheinung treten könne, bedeckte er sie nicht mit herrlichen Bildern?“ (GDA, *Das Feuer*, S. 79 f.)

*In der italienischen Originalfassung ist von ‚szenischer Fiktion‘ die Rede.

Die Ahnung Foscarinas ist keineswegs trügerisch. Im Namen ‚Perdita‘ liegt ihr Schicksal verborgen: Sie ist prädestiniert, Instrument der Kunst Stelios zu werden und muss dafür auf ihre Liebe zu ihm verzichten. Verlust und Verzicht zugunsten der Kunst werden von Stelio durch prachtvolle Träume verkleidet, damit sie das Leiden für den Verlust ihrer Menschlichkeit zugunsten der Fiktion als Verlockung sieht, eine höhere Sphäre betreten zu dürfen. Die SchauspielerIn darf diese Sphäre nur durch den Dichter betreten bzw. sie kann genauso wie die Menge sich nur dank ihm erheben, aber er lädt sie dazu ein, auch in der Wirklichkeit und nicht nur auf der Bühne in der Fiktion zu leben. Das stellt ein Problem dar, das ich im Laufe meiner Analyse erklären werde. Die genaue Schilderung der Psychologie Foscarinas, ihres Lebens und Leidens durch ihre schwierige Vergangenheit sowie ihre vergangenen und künftigen Verluste, aus deren Perspektive die Erzählung oftmals geschildert wird, hätte meiner Meinung nach gemäß der Absicht des Autors einem bestimmten Zweck dienen müssen: Die Hervorhebung ihrer Bereitschaft für ihre Aufopferung zugunsten der Drama-Mission und ihre Mitnahme in die übermenschliche ideelle Sphäre als Instrument des Helden, um wiederum die Übermenschlichkeit der Mission zu betonen, die sich außerhalb der menschlichen Affekt- und Gefühlsebene abspielen musste.⁶⁷⁹ Allerdings kippt dieser Versuch ins Gegenteil und die Schilderung der tiefen Menschlichkeit Foscarinas und ihres Leidens heben eher die Unmenschlichkeit des Helden hervor, was sich stellenweise bis ins Unerträgliche steigert. Bezüglich dieser übermenschlichen Mission des Helden ist die Anekdote, die er Foscarina angesichts seiner Rede und der Entstehung seiner Idee, sie zu improvisieren, erzählt, nicht irrelevant. Als die Frau des *Doge* ihn für die Verherrlichung ihres Fests in Venedig zu einer Ansprache an die Menge einlädt, fängt Stelio an, eine feierliche, pompöse Zeremonie-Prosa zu schreiben

[...] ampia e profonda come un robone paonazzo chiuso in una vetrina del Museo Correr; non senza una profonda genuflessione alla Regina nell'esordio, non senza una frondosa ghirlanda pel capo della serenissima Andriana Duodo. E per alcuni giorni mi compiacqui curiosamente nel convivere con lo spirito d'un patrizio veneto del secolo XVI, ornato di tutte lettere come il cardinal Bembo, academico degli Uranici o degli Adorni, frequentatore assiduo degli orti muranesi e dei colli asolani. Certo, io sentivo qualche rispondenza fra il giro dei miei periodi e le massicce cornici d'oro che circondano le pitture nel soffitto dell'aula consiliare. (Ebd., S. 215)⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ Wichtig scheint mir bereits an dieser Stelle zu erwähnen, dass die Verlockung Foscarinas, ein höheres Leben durch die Kunst zu erreichen, erneut eine Annäherung an die Menge darstellt, der D'Annunzio ebenfalls das Bedürfnis zugeschrieben hat, aus dem alltäglichen Leben zu flüchten und durch Kunst erhöht zu werden.

⁶⁸⁰ Übersetzung: „[...] weitschweifig und feierlich, wie einer der violetten Talere, die in den Glasschränken des Museo Civico eingeschlossen sind; nicht ohne einen tiefen Kniefall vor der Königin in der Einleitung und einen dichten Blätterkranz für das Haupt von Serenissima Andriana Duodo. Und für einige Tage gefiel es mir ganz besonders, in dem Geist eines venetianischen Edelmannes aus dem 16. Jahrhundert zu leben, einer Zierde aller Wissenschaften, wie der Kardinal Bembo war, der der Akademie der Uranici oder der Adorni angehörte, ein treuer Besucher der muranesischen Gärten und der asolanischen Hügel. Gewiß, ich fühlte eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Bau meiner Sätze und den massiven Goldrahmen, die die Bilder in dem Saale des Rates umfassen.“ (Ebd., S. 93 f.)

Nun scheint Stelio sich erstmal einer der Haltung Andrea Sperellis ähnlichen Einstellung zur Kunst anzunähern: Er möchte eine Rede halten, die genauso elegant wie ein in einem Museum ausgestelltes Kleid eines Adligen ist. Nicht die Wirkung der Kunst für die Masse treibt ihn an; vielmehr wird die Kunst zu einem wertvollen ornamentalen Stück, das aufgrund seines historischen und ästhetischen Werts zum Ausstellungsstück werden kann. Wie auch sein Vorgänger betrachtet er die Kunst zunächst als Ornament. Die von Stelio ausgemalte Geste während seiner Rede, einer Frau einen Kranz zu überreichen, erinnert schon wieder an die Gewohnheit Andreas, den Lorbeerkranz bzw. den Ruhm für die Verehrung und die Eroberung einer Frau auszunutzen, was von mir als Zeichen der *vanitas*⁶⁸¹ gedeutet wurde. Der Wunsch, sich in den Geist eines venezianischen Adligen zu versetzen, welcher elitäre Orte besichtigt und in einem mit wertvollen Dokumenten geschmückten Raum lebt, ruft Andreas Lebensstil in Erinnerung. Aufgrund der Tatsache, dass Stelio das *Alter Ego* des Autors darstellt und er zunächst in ein dem Ästheten Andrea Sperelli ähnliches Verhaltensmuster (ver-)fällt, wird meine These erneut bestätigt: Der Ästhetizismus stellt nicht nur ein Moment in D'Annunzios Leben, sondern einen starken intrinsischen Drang des Autors und allgemein seiner Epoche dar, der als Ausgangspunkt seiner Verwandlung zu sehen ist. Wie wir sehen werden, (ver-)fällt Stelio oft in das Muster Andreas, das allerdings überwunden werden soll.

Stelio berichtet dann, dass ihm im Augenblick seiner Ankunft in Venedig seine Phantasien und seine für die Rede geschriebenen Worte weniger wertvoll erschienen als die Algen des Meeres. Daraufhin entscheidet er sich, seine Rede zu improvisieren (vgl. ebd., S. 215 und GDA, *Das Feuer*, S. 93).⁶⁸² Stelio wird nun das für seinen Vorgänger Andrea unvorstellbare Wagnis eingehen, vor der Masse eine Rede zu improvisieren, was letztendlich seine Prädestination als (Ver-)Führer der Masse auf die Probe stellen wird. Besorgt aufgrund der Ungewissheit seines Erfolgs ist er sich gleichzeitig des Risikos bewusst, vor der Masse, also in der Öffentlichkeit, zu scheitern. So bittet er Foscarina bei der Verabschiedung vor der Feier, sich ihm, noch bevor er das erste Wort seiner Rede aussprechen wird, zu zeigen (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 222 und GDA, *Das Feuer*, S. 103). Dieser Wunsch Stelios kann man natürlich einerseits als Bedürfnis nach Aufmunterung und Ermutigung in einer schwierigen und unsicheren Situation verstehen. Wie wir aber aus dem Vorwort von *Convito* bereits wissen, ist dem Autor zufolge

⁶⁸¹ Kurz vor der Rede Stelios ist schon wieder von seiner jugendlichen *vanitas* die Rede, die ihn zum Gedanken an die Damen bringt, die ihn zum Anlass der Rede zum ersten Mal sehen werden (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 218 und GDA, *Das Feuer*, S. 97).

⁶⁸² D'Annunzio zeigt hierdurch schon wieder seine Vertrautheit mit den Massendiskursen der Zeit. Le Bon betont nämlich in seinem Werk, dass die Improvisation eine wichtige Gabe für den Massenredner ist, weil eine improvisierte, nach den Gefühlen der Masse gerichtete Rede die Masse mehr als eine vorgelesene Rede beeindruckt (vgl. Le Bon, S., 101 f.).

die Zeit des Sich-Einsperrens in einem Kämmerlein sowie des Verschwindens in der Masse vorbei. Stattdessen soll die Kunst jetzt auf die Gesellschaft wirken. Allerdings muss ein Künstler, der sich als Übermensch aus der Menge erheben möchte, imstande sein, sich von ihr nicht anstecken zu lassen, nicht in Verlegenheit zu geraten, seine Unsicherheiten zu verstecken und eine große Willenskraft zu zeigen, um sie zu erobern. Während der von einem Buch enttäuschte oder entsetzte Leser relativ harmlos ist, weil dieser allein aufgrund der körperlichen Distanz zu anderen enttäuschten Lesern keine Masse bilden kann, kann das entsetzte und sich körperlich nahe Publikum schnell zu einer Masse werden und den Künstler öffentlich schmähen. Stelio stellt sich jetzt selbst auf die Probe und wünscht sich Foscarinas Nähe, weil sie eine im Umgang mit der Masse erfahrene Schauspielerin ist, die dieselbe Probe mehrmals erfolgreich bestanden hat; genauer: Durch den Beifall der Masse wurde ihr Ruhm mehrmals bestätigt. Das gleiche Ziel verfolgt der Held.

In Stelio spielt allerdings nicht nur die dem Künstler angeborene Eitelkeit eine Rolle, vielmehr trifft sie mit ihrem von Schopenhauer sogenannten Feind zusammen: dem Stolz. Anhand dieses Gegenpols ist D'Annunzios Erstling *Il Piacere* als Versuch des Autors gelesen worden, sich auf den Weg des stolzen Künstlers zu begeben, ohne dabei auf den für den Autor notwendigen Beifall zu verzichten. Das Schwanken zwischen Eitelkeit und Stolz ist auch in Stelio zu erkennen, der sich beim Betrachten der zur Feier gehenden und sich auf der Treppe vor dem Eingang sammelnden Menge zunächst von der Abscheu überkommen lässt, weil er den Kontrast zwischen der armseligen Menge und der nach Harmonie und nach der Macht der Schönheit des inneren Lebens strebenden Architektur spürte (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 223 und GDA, *Das Feuer*, S. 103). Die Bezeichnung der Menge als ‚armselig‘ ist jedoch in diesem Fall nicht auf die Menge allgemein gerichtet, sondern auf die vom Helden erblickte Menge zu beschränken: Diejenigen, die zur gehobenen Gesellschaft gehören, die zu dieser Feier eingeladen sind und eine schöne Erscheinung haben, wirken im Vergleich zur Menge am Hafen klein. Stelios Ausruf bestätigt diese Aussage:

[n]ella Sala del Gran Consiglio, dal palco del Doge, trovare qualche metafora per commuovere mille petti inamidati! Torniamo indietro: andiamo a sentir l'odore dell'altra folla, della folla vera. (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 222)⁶⁸³

Seine Eitelkeit ließ ihn bei der Mitteilung seiner öffentlichen Rede zwar von einer adligen, elitären Gesellschaft träumen, von der Kunst als Ornament für ein Fest und als Grund, von den Damen gesehen zu werden, jedoch ändert sich diese Träumerei im Moment der Ankunft in der

⁶⁸³ Übersetzung: „Im Saale des Großen Rates, von der Loge des Dogen herab, ein paar Gleichnisse zu finden, um tausend gestreifte Vorhemden zu rühren! Laßt uns umkehren: wir wollen den Atem der anderen Menge, der wahren Menge* spüren.“ (GDA, *Das Feuer*, S. 104)

* In der italienischen Originalfassung steht immer ‚Masse‘.

Stadt, deren monumentaler marmorner Charakter sich in Harmonie mit der Menge zusammenfügt und zu Musik wird. Dieses Bild scheint seinen Stolz erweckt zu haben, selbst auf die Masse durch das Wort zu wirken und sich dadurch zu erheben. In diesem Sinne ist meiner Meinung nach Stelios Antwort auf den spielerischen Satz seines ihn zum Feier begleitenden Freundes Piero Martello zu lesen, der zufolge er statt auf der Bühne lieber auf einer Loggia stehen würde, um dort zum meuterischen, drohenden Volk zu sprechen (vgl. ebd., S. 233 und GDA, *Das Feuer*, S. 104).

Mir scheint, dass Stelio kurz vor seiner Rede und nun kurz vor der Verwirklichung seiner von der Eitelkeit durchdrungenen Phantasien eben diese Eitelkeit negiert, woraufhin er sie im wörtlichen Sinn sowie metaphorisch als Vereitelung seines künstlerischen Stolzes sieht. Die Vorstellung, der zufolge das zu einer Menge gesprochene Wort dank der Suggestion zur Aktion führen muss, steht im totalen Gegensatz zum Schmuck des der hohen Gesellschaft entsprechenden, ornativen Wortes, das lediglich zur Ergötzung beiträgt. Dass Stelio hier von einem Spiel istrionischer Natur (vgl. ebd.) spricht, bringt uns zur Beschreibung von Andrea Sperellis Komödie zurück, in der er zum „istrione“⁶⁸⁴ bzw. schlechten Komödienschauspieler degradiert wurde. Dieser Vergleich enthüllt eine interessante Überlegung, weil die von Stelio als Erniedrigung wahrgenommene Aufgabe, die Masse zu unterhalten, tatsächlich eine direkte Verbindung zu Andreas Haltung aufweist, der seine Casanova-Geschichten gerne und mit extremer Präzision zum Amusement der Zuhörer erzählte:

[n]essuno meglio di lui sapeva raccontare una novelletta grassa, un aneddoto scandaloso, una gesta da Casanova. Nessuno, nella descrizione d'una cosa di voluttà, sapeva meglio di lui trovare la parola lubrica ma precisa e possente, la vera parola di carne e d'ossa, la frase piena di midolla sostanziale, la frase che vive e respira e palpita come la cosa di cui ritrae la forma, comunicando all'uditor degno un piacere duplice, un godimento non pur dell'intelletto ma dei sensi, una gioia simile in parte a quella che producono certe pitture dei grandi maestri coloristi [...]. (GDA, *Il Piacere*, in PR I, S. 245 f.)⁶⁸⁵

Diese Gegenüberstellung ist insofern interessant, als dass der Autor hier die gewollte Wirkung des Orators rein auf das Vergnügen des Zuhörers reduziert. Dieses Vergnügen vergleicht er wiederum mit dem, welches man beim Betrachten der Gemälde der Meister der Farbe verspürt. Interessanterweise wird Stelio tatsächlich die Meister der Farbe von Venedig in seiner Rede

⁶⁸⁴ Siehe dazu auch meine Thesen bezüglich der Theatralik des Romans *Il Piacere* in 3.2.1 („Die Idolatrie und die Perversion Andreas“) dieser Arbeit.

⁶⁸⁵ Übersetzung: „Niemand verstand es wie er, eine unanständige Geschichte, eine skandalöse Anekdote, ein Abenteuer à la Casanova zu erzählen. Niemand verstand es wie er, Sinnliches auszumalen, mit dem treffenden anstößigen Wort, dem genau richtigen Wort aus Fleisch und Blut, dem treffenden markigen Satz, der lebt und atmet wie die geschilderte Szene selbst. So kam der würdige Zuhörer zu einem doppelten, einem geistigen und sinnlichen Vergnügen, zu einem ähnlichen Genuß, wie ihn gewisse Bilder der großen Koloristen vermitteln.“ (GDA, *Lust*, S. 326)

loben. Gerade der Unterschied zwischen Stelios Abneigung einer auf Amüsement ausgerichteten Rede und Andreas Vergnügen, andere durch eine Rede zu belustigen, ist interessant, weil beide Haltungen letztendlich zu einem ähnlichen Ziel führen: die Zelebrierung der Malerei. Nun zeigt diese Ähnlichkeit die Nähe zu den von beiden Protagonisten verkörperten Polen, was erneut bestätigt, dass der Ästhet ähnlich wie die Masse für den Autor ein Abgrenzungsmuster darstellt, von dem man sich zwar abgrenzt, welches man jedoch trotzdem braucht, um sich als überlegen definieren zu können.

Stelio will auf die Zuhörer wirken, damit aber weder nur ihre Neugier bezüglich seines Aussehens stillen, noch sie lediglich mit schönen und präzisen, auf das Vergnügen ausgerichteten Metaphern belustigen. Diesbezüglich fügt Daniele Glauro ermutigend hinzu, dass er v. a. für seine Anhänger reden wird, die seine Poesie kennen und schon von seiner Kunst bzw. von seinem geschriebenen Wort in die Sphäre des Ideals erhöht wurden (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 225 und GDA, *Das Feuer*, S. 105 f.). Selbst wenn Stelios Wort nicht zur Aktion im reinen Sinne führen wird, so kann das Wort immerhin dazu beitragen, die Seele seiner Anhänger und Jünger hin zum ihnen bereits über das schriftliche Werk vertraute Ideal zu bewegen und zu erheben. Obwohl Stelio von der Idee auf Anhieb begeistert zu sein scheint, wendet der andere Anhänger Piero Martello ein, dass, „[...] suscitare una tempesta in questo mare sarebbe cosa più allegra.“ (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 226)/ „[e]inen Sturm in diesem Meere zu erregen [...], wäre immerhin eine angenehmere Beschäftigung“ (GDA, *Das Feuer*, S. 107). Mit der Metapher des Meeres, das von einem Gewitter aufgewühlt werden kann, bezieht er sich auf die in den Saal eintretende Masse. Trotz des jovialen Tons nimmt Stelio die Aussage seines Freundes ernst und blickt auf das menschliche Meer, das erneut als Welle beschrieben ist, die dem Marmor der Säulen eine lebendige Wärme verleiht. Gerade dieses Bild, in dem die einzelnen, die Masse bildenden Subjekte nicht erkennbar sind, scheint dem Helden die Macht der Masse zum zweiten Mal zu suggerieren, die Stadt beleben zu können. Außerdem erweckt sie in ihm den Wunsch, nicht nur seine Anhänger zu erhöhen, sondern die ganze Masse der Zuhörer durch das Wort zu erobern. Nicht zufällig scheint mir, dass nach diesem Bild die Gier Stelios nach Foscarina plötzlich stärker wird:

[I]’image della Foscarina balenò al suo desiderio, avvelenata dall’arte, carica di sapere voluttuoso, col gusto della maturità e della corruzione nella bocca eloquente, con l’aridezza della vana febbre nelle mani che avevano spremuto il succo dei frutti ingannevoli, con i vestigi di cento maschere sul viso che aveva simulato il furore delle passioni mortali. Così egli la fingeva al suo desiderio; e palpitava pensando che fra breve l’avrebbe veduta emergere dalla folla come dall’elemento a cui ell’era asservita e avrebbe attinto dallo sguardo di lei l’ebrezza necessaria. (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 227)⁶⁸⁶

⁶⁸⁶ Übersetzung: „Das Bild der Foscarina leuchtete einen Augenblick vor seiner begehrliehen Seele auf, durch die Kunst verwüstet* und wissend um Wollust, mit einen Zug von Reife und Verderbtheit um den beredten Mund, mit

Dass Foscarina und die Masse in einer engen, fast unauflösbaren Verbindung zueinander stehen, ist nicht nur anhand dieser Textstelle und aufgrund ihres Berufs offensichtlich, sondern wird auch durch folgenden Gedankengang des Helden suggeriert: Nach dem Anblick der Menschenwelle auf dem Platz malt er sich das Bild der Schauspielerin aus, die – genauso wie Venus aus dem Meer geboren wurde – aus der Welle der Masse auftaucht, ihr jedoch unterworfen bleibt. Foscarina provoziert genauso wie die Masse in Stelio Triebhaftigkeit. Venus und Foscarina verkörpern die unwiderstehliche Macht der sexuellen Impulse. Dennoch während die aus dem weißen Schaum des Meers geborene Gottheit einerseits für die Sexualität und die Liebe steht, aber gleichzeitig durch die weiße Farbe Reinheit, Liebe und Fruchtbarkeit ausdrückt, suggeriert die Geburt Foscarias aus dem schwarzen Meer der Masse etwas Unreines, das den Mann zwar gierig macht, ihn jedoch gleichzeitig vergiftet oder infiziert. Wie bereits in *Trionfo della Morte* gezeigt wurde, in dem die Protagonistin Ippolita die Masse und die Macht der Triebe verkörpert, steht in *Il Fuoco* der Wunsch des sexuellen Akts mit Foscarina für die libidinöse Bindung, die laut Freud das Wesen der Bindung einer Masse ausmacht. Im Unterschied zu Venus und analog zu Ippolita ist Foscarina im Roman unfruchtbar (vgl. ebd., S. 456 und GDA, *Das Feuer*, S. 418). Dies betont erneut, dass der sexuelle Akt bzw. der Sieg der Libido genauso wie das Sich-Verlieren in der Masse, die von einer libidinösen Bindung zusammengehalten wird, ein unfruchtbarer Akt ist, der im totalen Gegensatz zur Aufgabe des Genies steht, aus der Masse erhoben zu werden, um etwas Fruchtbare und Lebendiges zu schaffen.

Die Zwiespältigkeit des Einzelnen im Angesicht der Masse und der Frau ist eine Konstante, die in *Il Fuoco* aufgrund der zwar allgemeinen, hier jedoch deutlich hervorgehobenen Verquickung zwischen Schauspieler, Frau und Masse sehr komplex erscheint. Foscarina ist aufgrund ihres Berufs von der Kunst vergiftet. Dieses Attribut scheint mir unheimlich interessant, weil es in gewisser Weise der Logik der Ansteckung angehört, die der Masse in der damaligen Zeit zugeschrieben wurde. Anhand von D'Annunzios Aufsatz *La Rinascenza della Tragedia* wurde die Kritik D'Annunzios an den engen städtischen Theatern laut, das Publikum sei eine Masse von ‚Fresssäcken und Huren‘ und die Schauspieler diejenigen, die „officio di spintria“ (GDA, *La Rinascenza della Tragedia*, in SG II, S. 263) treiben. Die ‚Spintria‘ war in Rom eine besondere Münze, die für die Bezahlung der Prostituierten in den sogenannten ‚Lupanare‘ bzw. in den

fiebertrockenen Händen, die den Saft der trügerischen Früchte ausgepreßt hatten, mit den Spuren von hundert Masken auf dem Gesicht, das die Gewalt tödlicher Leidenschaften dargestellt hatte. So stellte er sie sich in seiner Begehrlichkeit vor; und sein Herz klopfte bei dem Gedanken, daß er sie bald aus der Menge**auftauchen sehen würde, wie aus dem Element, das ihr untertan, und daß ihr Blick ihn in den nötigen Rausch versetze.“ (GDA, *Das Feuer*, S. 109)

*In der italienischen Originalfassung steht ‚von der Kunst vergiftet‘.

**In der italienischen Originalfassung steht ‚Masse‘.

Bordellen verwendet wurde. Nun werden die Schauspieler bei D'Annunzio zu Prostituierten, deren Auftritte (,officio') mit ,spintrie' bezahlt wurden. Dementsprechend unterstehen sie einer in diesem Zusammenhang zugehörigen Ansteckungslogik. Da die Masse als „Ansteckungsphänomen“⁶⁸⁷ verstanden wurde und das Theater als Bordell bzw. als Ort der Masse und dementsprechend der Ansteckung galt, stellen beide das dar, was geheilt werden muss. Gleichzeitig bieten sie sich aber als Kur an.

Foscarina alias Eleonora Duse, die damals aufgrund ihrer innovativen Schauspielkunst⁶⁸⁸ bekannteste italienische Schauspielerin, verkörpert den ersten Schritt hin zum von D'Annunzio durch seine Theaterreform angestrebten Heraustritt des italienischen Theaters aus der sich am Rande der Gesellschaft abspielenden bzw. der Masse zugehörigen Ansteckungslogik. Die Pathologie kann ins Gesellschaftliche nur unter der Bedingung reintegriert werden, wenn sie eine der Impfung ähnliche Rolle annimmt: die Katharsis.⁶⁸⁹ Die Pathologie bzw. die Rage der tödlichen Leidenschaften wird der Schauspielerin gleichsam gespritzt, die nun von der Pathologie vergiftet wird⁶⁹⁰ und sich auf der Bühne dank ihrer mimetischen Kunst dementsprechend verhält. Der sich auf der Bühne und vor der Masse abspielende Kampf kann als Paradebeispiel dienen, das von den Zuschauern *ex negativo* verstanden werden muss. Auf diese Weise können sie, wenn sie aus dem Theater nach Hause gehen, in der Realität lernen, die gleichen oder ähnlichen Pathologien zu bekämpfen und nicht wieder in die in der Masse herrschende Trieb- und Ansteckungslogik zu (ver-)fallen. So wird die Menge gegen die ,Pathologie' geimpft.

Stelio, der vor seiner Rede noch keine Dramentheorie entworfen hat (metaphorisch gesagt: er hat die Impfung noch nicht als Heilungsmethode erfunden), steckt selbst noch in dieser Ansteckungslogik und fällt ihr zum Opfer. Weil er noch nie zur Masse gesprochen hat, ist er noch nicht gegen die von ihr verkörperte Pathologie und Triebhaftigkeit immun. Im Gegenteil: Wie

⁶⁸⁷ Urs Stäheli, „Der Aufstand der Populationen“, in Hebekus, Lüdemann (Hrsg.), *Massenfassungen*, S. 61.

⁶⁸⁸ Siehe dazu die Beschreibung Hofmannsthals Eleonora Duses Schauspielkunst im Unterkapitel 3.3.4.

⁶⁸⁹ D'Annunzios Idee der Katharsis grenzt sich von der Aristoteles' in gewisser Weise ab, der zufolge der Zuschauer vom Übermaß an Jammer und Schaudern durch die Aufführung gereinigt werden muss (vgl. Aristoteles, *Poetik* Griechisch/Deutsch, Philipp Reclam jun., Stuttgart: 1994, S. 19). Reinigung ist die Übersetzung des griechischen Begriffs der Katharsis, die sich auch medizinisch verstehen lässt. Nun muss bei Aristoteles die Reinigung, welche durch die Aufführung geschieht, auf das Übermaß der Erregungszustände gerichtet werden. Da D'Annunzios Idee der Heilung durch das Theater sich innerhalb einer Ansteckungs- und Epidemiologik bezüglich der Masse und des Gesellschaftlichen verorten lässt, habe ich sie als Impfung beschrieben. Nicht das Übermaß an Erregungszuständen muss laut ihm geheilt werden, sondern das Krankhafte der Masse, die die Gesellschaft angesteckt hat und zur Dekadenz beigetragen hat. Dieser Unterschied zwischen Aristoteles und D'Annunzio weist trotzdem eine wichtige Ähnlichkeit auf: Beide Formen der Reinigung müssen in sich geschlossen sein bzw. müssen ein deutlich dargestelltes Ende haben, damit die Heilung oder die Reinigung überhaupt beispielhaft stattfinden kann.

⁶⁹⁰ Die Unentrinnbarkeit des Schicksals Foscarinas, von der Kunst vergiftet zu sein, ist auch in Foscarinas Beschreibung im zweiten Teil des Romans wiederzufinden. Hier wird ihre Schwierigkeit beschrieben, nach einer theatralischen Aufführung die Maske der Fiktion auszuziehen, die sie einerseits vom Leben entfremdet, aber ihr gleichzeitig das Überleben bzw. die Befriedigung von den normalen Bedürfnissen wie Hunger und Durst, die sie fest im Leben verankern, ermöglichte (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 445 f. und GDA, *Das Feuer*, S. 403-405).

man aus seiner Phantasie über Foscarina (die sich auf die Masse ausdehnen lässt) bereits herauslesen kann, scheint er von den Keimen der Pathologie angezogen zu werden. Auch Stelio wird ein ähnliches Schicksal wie bereits seine Vorgänger erleben, das das Paradox und die Wende der Dekadenz darstellt: Er wird sich die Pathologie einverleiben müssen, um sich davon zu heilen. Während jedoch seine Vorgänger an der Heilung scheitern, wird Stelio nach dem (Ver-)Fall die heilende Impfung für sich und die Menge erfinden.

Die Chimäre

Um die Entstehung der neuen Dramentheorie und die dementsprechend neuen Rolle Foscarinas zu konturieren, ist die genaue Lektüre der Rede Stelios und seiner Haltung gegenüber der Masse notwendig.

Als der Held die Treppe zur Bühne heraufsteigt, erregt „il mostro formidabile dagli innumerevoli volti umani“ (ebd., S. 231)/ „das furchtbare Ungeheuer mit den zahllosen Menschenköpfen“ (GDA, *Das Feuer*, S. 114)⁶⁹¹ in ihm keine Abscheu, sondern Stolz⁶⁹² (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 231 und GDA, *Das Feuer*, S. 115). Diese Bezeichnung der Haltung des Einzelnen der Masse gegenüber ist interessant, weil sie eine vielschichtige Bedeutung anbietet: Mit ‚mostro‘ kann man im Italienischen zwar ein furchtbares, Ehrfurcht einflößendes Wesen bezeichnen. Gleichzeitig jedoch kann man Monster der Etymologie entsprechend (*monstrum*) auch mit einer positiven Konnotation als Weltwunder verstehen.⁶⁹³ Dieselbe Zwiespältigkeit enthält das Adjektiv ‚formidabile‘, das mit gewalttätig, schrecklich aber auch mit fabelhaft und großartig übersetzt werden kann.⁶⁹⁴ Nun gibt die Koppelung dieses doppeldeutigen Substantivs mit einem zweideutigen Adjektiv performativ die Zwiespältigkeit des Einzelnen vor der Masse und die Unmöglichkeit des Helden wieder, Bewunderung und Ehrfurcht aufzuspalten.⁶⁹⁵

Wie wir mittlerweile wissen, kann ‚Masse‘ als die zum Topos gewordene, abwertende Bezeichnung für eine zu Einheit gewordene, wahrgenommene Vielfalt nur in einem metaphorischen Sinn bzw. als ein „immer wieder neu konstruierbares Konzept“⁶⁹⁶ verstanden werden. Gerade

⁶⁹¹ In der italienischen Originalfassung ist von ‚Menschengesichter‘ die Rede.

⁶⁹² Diesbezüglich ist nicht nur das Fehlen der zum Topos gewordenen Verachtung des Einzelnen interessant, sondern auch, dass der Anblick der tatsächlich anwesenden Masse den Feind der Eitelkeit erweckt, nämlich Stolz (Schopenhauer), während früher der Gedanke an seine Rede die Eitelkeit erweckt hatte. Hiermit taucht erneut implizit die Figur des geborenen Aristokraten Andrea Sperelli als Abgrenzungsmuster auf. Dass der ‚mostro formidabile‘ in Stelio den Stolz erweckt, sich selbst beherrschen zu wollen, scheint mir ein wichtiger Hinweis für die Prädestination des Helden zur erfolgreichen Beherrschung der Masse.

⁶⁹³ Vgl. *loZingarelli*, S. 1426.

⁶⁹⁴ Vgl. ebd., 906.

⁶⁹⁵ In *Trionfo della Morte* spürt der Held Giorgio beim Erblicken der Masse in der Kirche etwas Ähnliches, das er mit dem Satz „[e]ra uno spettacolo meraviglioso e terribile“/ „Es war ein gleichzeitig wunderbares und furchtbares Schauspiel“ (GDA, *Trionfo della Morte*, in PR I, S. 871) zum Ausdruck bringt.

⁶⁹⁶ Michael Gamper, „Dichtung als Medium der Menschenmenge. Literatur und ihre Funktion für den ‚Masse‘-Diskurs“, in Hebekus, Lüdemann (Hrsg.), *Massenfassungen*, S. 93.

diese Möglichkeit scheint D'Annunzio in diesem Roman ernst zu nehmen. Vielsagend ist, dass die erste Bezeichnung der Menge als Monster in gewisser Weise genauso abstrakt wie die vorhergehende Definition als ‚Masse‘ wirkt, weil sie dem Leser die der Masse zugeschriebenen Charakteristika in Erinnerung ruft. Jedoch schreibt der Autor, dass der Held diese monströse Erscheinung „travide con gli occhi abbagliati“ (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 231) / „mit geblendeten Augen [sah]“ (GDA, *Das Feuer*, S. 114), was mir ein Hinweis darauf zu sein scheint, dass das erste schreckliche und gleichzeitig großartige Bild das Ergebnis einer Täuschung sein könnte. Sobald er im Stolz die Herrschaft über sich selbst erreicht und die erste Unentschlossenheit angesichts seiner zwiespältigen Gefühle überwindet, erfasst er das abstrakte Ungeheuer mit einem konkreten, mythologischen Bild:

[a]cui lo sguardo per riconoscere la Foscarina nello scintillio delle prime file; percorse tutta l'accolta sino al fondo ove non appariva se non una zona oscura cosparsa di vaghe macchie pallide. E allora la moltitudine ammutolita e aspettante gli si presentò a imagine d'una smisurata chimera occhiuta dal busto coperto di scaglie splendide, che s'allungava nereggiando sotto le enormi volute d'un cielo ricco e greve come un pensile tesoro. [...] Stranamente maculato il resto del corpo difforme stendevasi in dietro, quasi con un prolungamento caudale, passando tra i due giganteschi mappamondi che richiamavano alla memoria dell'Imaginifico le due sfere di bronzo cui il mostro bendato preme con le zampe leonine nell'allegoria del Giambellino. E la vasta vista animale, cieca di pensiero innanzi a colui che solo in quell'ora doveva pensare, dotata di quel fascino inerte che è negli idoli enigmatici, coperta dal suo proprio silenzio come da uno scudo capace di raccogliere e di respingere ogni vibrazione, aspettava il primo fremito dalla parola dominatrice. (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 231 f.)⁶⁹⁷

Sein Bedürfnis, nach Foscarina zu suchen, zwingt den Helden zu einer für einen sich vor einer Masse befindlichen Einzelnen vollkommen gegensätzlichen Haltung: Sie wird nicht als eine Entität wahrgenommen, in der die Individualität der Vielen verschwindet, sondern als eine, die aus unzähligen Menschengesichtern – das Zeichen der Individualität schlechthin – besteht, die dem Einzelnen die Möglichkeit bieten, etwas Vertrautes an ihnen zu erkennen.⁶⁹⁸ Als sich der

⁶⁹⁷ Übersetzung: „Er bemühte sich mit den Augen in dem Geflimmer der ersten Reihen die Foscarina zu erkennen; er durchlief die ganze Versammlung bis zum Hintergrund des Saales, der nur noch wie ein schwarzer Streifen erschien, mit unbestimmten hellen Flecken untermischt. Und nun gleich ihm die verstummte, erwartungsvolle Menge einer ungeheuren vieläugigen Chimäre, deren Brust ein leuchtender Schuppenpanzer bedeckte, und die sich unter den Riesenvoluten eines reichen und schweren Deckengewölbes, einem schwebenden Schatze gleich, schwärzlich ausdehnte. [...] Seltsam fleckig wirkte der übrige unförmige Leib, der sich nach hinten fast schwanzartig ausdehnte, zwischen den beiden Riesengloben hindurch, die dem Bildergewaltigen die beiden ehernen Himmelskugeln in die Erinnerung riefen, die das geblendete Ungeheuer mit seinen Löwenklauen packt in der Allegorie des Giambellino. Und dieses ungeheure, tierische Lebewesen, das gedankenblind vor ihm saß, der allein in dieser Stunde denken mußte, mit jenem trägen Reiz der sphinxartigen Götzenbilder, vom eigenen Schweigen wie von einem Schilde gedeckt, der jede Schwingung auffangen und zurückwerfen kann, erwartete den ersten Schauer von dem allbeherrschenden Wort.“ (GDA, *Das Feuer*, S. 115 f.)

⁶⁹⁸ Dario Bonomo schreibt in seiner Studie, *Il romanzo psicologico e l'Arte di Gabriele D'Annunzio*, Casa Editrice Prof. R. Pàtron, Bologna: 1962, dass D'Annunzio in Anlehnung an Dante, Machiavelli, Schopenhauer, Kierkegaard und Nietzsche die Masse und das Volk zusammen als Masse verbildlicht und dieser den Einzelnen gegenüberstellt, damit die Masse zu einer manipulierbaren Instanz in den Händen des Einzelnen wird, welcher dann den Staat wie ein Kunstwerk stiften wird (vgl. ebd., S. 102). Bezüglich der Theorie des Staates als Kunstwerk, vgl. das Unterkapitel 4.1.5 dieser Arbeit. Ricciardi widmet in seiner bereits zitierten Studie der Rede Stelios zur Masse eine lange Überlegung. Er behauptet jedoch, dass die Masse, die hier zum ersten Mal Zugang zu den Orten einer

Held zwingt, hinter die abstrakte Kulisse des Ungeheuers zu blicken, um Foscarina zu erkennen, wirkt die schweigende und wartende Menge wie eine vieläugige Chimäre auf ihn, deren Erscheinung er wiederum mit der Allegorie Giambellinos⁶⁹⁹ (der Kunstname Giovanni Bellinis, ein venezianischer Maler der Renaissance) verbindet. Zunächst kann man allgemein behaupten, dass der Autor den abstrakten Begriff der formlosen ‚Masse‘ mit der ‚Chimäre‘ bzw. mit einer der Mythologie zugehörigen Figur ersetzt, der er wiederum eine konkrete Erscheinung verleiht, weil sie auf das Gemälde einer anderen Allegorie zurückgeführt werden kann: die *Fortuna*. Nun bekommt die formlose Masse hierdurch eine begreifbare Form und eine neue Bedeutung. ‚Chimera‘ ist im Italienischen sowohl das mythologische, aus mehreren Tieren bestehende, feuer-spuckende Ungeheuer, als auch ein Traum oder eine Täuschung.⁷⁰⁰ Interessanterweise ist bereits in der Mythologie dieses Ungeheuers die Möglichkeit einer Täuschung angelegt: Die Chimäre kann entweder ein Monster mit einem Löwenkopf, einem Ziegenbauch oder Drachenschwanz sein, das Feuer spuckt, oder eben auch eine Täuschung. Man glaubte, sie sei ein Monster, aber es handelte sich stattdessen um einen Vulkan. Beiden Fällen ist jedoch gemein, dass vom gleichen Helden namens Bellerofonte die Rede ist, der das beängstigende Problem mit einem Speer löste (entweder hat er das Ungeheuer getötet oder er schaffte es, die Ausbrüche des vulkanischen Feuers zu unterbinden, indem er das glatte Seitenteil des Vulkans brach).⁷⁰¹

antiken künstlerischen Tradition bekommt, kein Gesicht hat und dass sie lediglich als Masse, also als etwas Amorphes und Gestaltloses verbildlicht wird. Laut dem Verfasser krönt die Rede Stelios die Demagogie seines Autors. Genauer stellt Ricciardi zufolge der Roman den Höhepunkt von D’Annunzios ideologischer Manipulation dar, die auf die Masse ausgeübt wird. Für Ricciardi verkörpert die Masse hier lediglich eine manipulierbare Instanz (vgl. Ricciardi, S. 90 f.), deren Passivität der Autor ausnutzt, um das zuvor als problematisch beschriebene Verhältnis zwischen Dichter und Publikum aufzulösen (vgl. ebd., S. 139 f.). Die Manipulierbarkeit der Masse ist für die Zeit D’Annunzios eher ein Topos als ein Vorwurf, den man an den Autor richten muss. Obwohl D’Annunzio durchaus Oligarchien und Hierarchien vertrat, halte ich seine Umschreibung der Masse in dem hier zu untersuchenden Roman durchaus für innovativ. Eine Gegenthese zu derjenigen Ricciardis findet man in der bereits zitierten Studie Rombolis, welcher schreibt, dass die Masse im Roman *Il Fuoco* in den schöpferischen Prozess des Haupthelden direkt miteinbezogen ist, da sie der direkte Adressat seiner Rede ist. Er fügt jedoch hinzu, dass dieses Miteinbezogen-Sein der Masse geschieht, weil der Autor sie als Masse verbildlicht, depersonalisiert und verallgemeinert (vgl. Romboli, S. 81). Ich bin mit seiner These einverstanden, halte jedoch die Begründung seiner These für unzureichend.

⁶⁹⁹ D’Annunzio besichtigt 1896 die *Galleria dell’Accademia* in Venedig und beschreibt in seinen *Taccuini* die bekannten Allegorien Giambellinos, die dort ausgestellt sind (vgl. GDA, *Tutte le opere di D’Annunzio. Altri taccuini. Volume II*, Mondadori, Milano: 1938, S. 36). Allerdings schreibt er Giambellino die Allegorie der *Fortuna* zu, deren Gewand ähnlich wie die mythologische Figur der Chimära gemalt ist, die hingegen von Andrea Previtali (ein Zeitgenosse von Giambellino) angefertigt worden ist. Auch sie ist in der *Galleria dell’Accademia* zu finden. D’Annunzios Beschreibung dieses Gemäldes, auf dem eine in einer Landschaft aus Meer und Bergen stehende Chimäre mit roten Federn, zwei auf jeweils zwei Bronzekugeln stehenden Löwenpfoten sowie mit zwei Amphoren in den Händen abgebildet ist (vgl. *Taccuini*, S. 36), stimmt mit dem Gemälde Andrea Previtalis überein. D’Annunzio beschreibt noch die *Perseveranza*, die *Fortuna* und die *Menzogna*, jedoch nicht die vierte bzw. die *Prudenza*, die er mit der *Fortuna* verwechselt, die jedoch nicht zu den vier Allegorien gehört. Bis jetzt wurde dieser ‚Fehler‘ in der Sekundärliteratur nicht vermerkt und die Bedeutung der Umschreibung der Masse als Chimäre nicht erklärt. In der Mondadori D’Annunzio-Ausgabe, aus der ich zitiere, befindet sich zwar bezüglich der Chimäre eine Fußnote, in der jedoch nur die Mythologie des Ungeheuers nacherzählt wird (vgl. GDA, in PR II, S. 1223).

⁷⁰⁰ Vgl. *loZingarelli*, S. 438 f.

⁷⁰¹ Vgl. Giulio Lucchetta, Ilaria Ramelli, *Allegoria. Volume I. L’età classica*, Vita e Pensiero, Milano: 2004, S. 210.

Da die Masse allgemein als nicht dauerhafte Erscheinung mit einem schwer sichtbaren Wirklichkeitssubstrat zu verstehen ist, kann man in ihrer Bezeichnung als ‚Chimera‘ auch die Möglichkeit der Täuschung miteinlesen. Weil beide Traditionen bezüglich des Helden übereinstimmen, kann man die Rolle des Helden auf den Orator Stelio übertragen, der – wie wir bereits aus seiner Wahlrede wissen – das auf die Aktion gerichtete Wort auch in diesem Roman mit dem Schwert des Helden gleichsetzt (vgl. ebd., S. 298 und GDA, *Das Feuer*, S. 204).⁷⁰² Beide Traditionen der Chimäre stimmen auch darin überein, dass sie Feuer spuckt, weswegen mir die Verbildlichung der Masse, die immer an das Feuer gekoppelt ist, als Chimäre einleuchtend erscheint. Wäre die als Chimäre erscheinende Masse eine Täuschung oder ein Ungeheuer, gilt sie in beiden Fällen sowieso als das Beängstigende, das besiegt oder gezähmt werden muss.

La Chimera ist außerdem auch der Name einer Gedichtsammlung D’Annunzios. In diesen Gedichten spürt man zwar den Einfluss der Renaissance, weil die Gedichte oft in Bezug auf ihre Malerei zu lesen sind, jedoch werden v. a. in der Sektion *Rurali* (vgl. GDA, *La Chimera*, in VDA I, S. 563-567) die dem Autor vertrauten Bilder der Landleute geschildert. Interessanterweise findet man in diesem Band auch ein Gedicht namens *Rvrsvs Homo Est*, in dem die Wiedergeburt eines Mannes dank des Geistes des Landes hervorgehoben ist (vgl. *Rvrsvs Homo Est*, in ebd., S. 552). Diese Parole wurde auch als Motto der von D’Annunzio erstrebten Erneuerung nach *Il Piacere* in der bereits zitierten Autobiographie für die *revue hebdomadaire* gewählt. Ich habe diese Erneuerung als Rückkehr zu den Traditionen seines Landes gelesen und als Versuch, der Menge die Lebendigkeit zu geben, die ihr die Literatur bis jetzt verweigert hatte. Dass diese in *Il Fuoco* als ‚Chimera‘ bezeichnet ist, wo auch der Begriff ‚Masse‘ umgeschrieben wird, scheint mir viel mit der angestrebten und schließlich erreichten Erneuerung des Autors zu tun zu haben.

⁷⁰² Gian Luigi Beccaria wirft dem Autor in seiner Studie, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi Dante, Pascoli D'Annunzio*, Giulio Einaudi Editore, Torino: 1989, vor, dass die Gleichsetzung zwischen Wort und Aktion, um einen exakten Gedanken zu vermitteln, eher eine Erniedrigung als eine Bereicherung für den Autor darstellt (vgl. ebd., S. 286) und dass der zum Autor gewordene Orator nichts anderes leistet als seine Vorliebe zur Musik entsprechend das Wort in Musik zu verwandeln (vgl. ebd., S. 315). Angelo Piero Cappello lohnt hingegen in seiner Arbeit gerade die vom Autor angestrebte Verwandlung des Wortes und allgemein der Kunst in Musik (vgl. Capello, S. 36). Er pointiert, ohne den Autor deswegen zu verurteilen, dass D’Annunzios Übermensch, obwohl er die Vereinigung zwischen Idee, Aktion und Kunst verkörpert und diese durch Wort der Masse vermittelt, im Gegensatz zu Nietzsches eher ästhetischer als ethischer Natur sei (vgl. ebd., S. 83). Föcking schreibt bezüglich der Gleichsetzung von Wort und Aktion, dass D’Annunzio die Vieldeutigkeit des Wortes, welche als der Angelpunkt seiner Kunst bereits seit *Il Piacere* gilt, nicht problematisiert (vgl. Föcking, in Wiedemann (Hrsg.), *Germanisch-Romanische Monatsschrift n. F. 41*, S. 206 f.). In Fröschles Beitrag liest man hingegen, bereits bei Walther von der Vogelweide sei der Gedanken entstanden, dass die Kunst als Waffe zu sehen sei und genauer, dass mit dem Begriff des politischen Dichters die Hoffnung bereits anwesend war, die Dichotomie zwischen Wort und Tat aufzuheben (vgl. Fröschle, „Dichter als Führer und Ingenieure der menschlichen Seele. Zur literarischen Verhandlung von Führung in der Zwischenkriegszeit“, in Ute Daniel, Inge Marszolek, Wolfram Pytha, Thomas Welskopp (Hrsg.), *Politische Kultur und Medienwirklichkeit in den 1920er Jahren*, S. 212). Nun greift D’Annunzio mit seiner Gleichsetzung von Wort und Tat auf eine bereits existierende Tradition zurück.

Kommen wir zu der etwas ambivalenten und daher besonders interessanten Möglichkeit, dass die erste Erscheinung der Masse als ‚Chimera‘ und Stelios Beschreibung als solche eine Täuschung sein könnte. Dem Leser wird verraten, dass Stelio aufgrund des Geflimmers des Schmucks der die Masse bildenden Damen verblendet ist. Es scheint schon in der Verblendung die Möglichkeit impliziert zu sein, dass seine Vision eine Täuschung ist. Wir wissen, dass die Masse nur innerhalb seines Paradoxons verstanden werden kann: Sie ist eine Erscheinung, die nie von Dauer ist. Aufgrund ihres spontanen Charakters kann sie nur medial als solche dargestellt werden. Das Publikum bei Stelios Rede ist zwar einer Masse ähnlich, da es sich um eine Ansammlung von Leuten an einem bestimmten Ort handelt, aber es bildet keine Masse im Wortsinn. In einem geschlossenen Ort besteht allerdings die Möglichkeit, dass aufgrund der Panik oder eines erfolglosen Orators das Publikum zur Masse wird. Dass Stelio sein Publikum auf den ersten Blick als ‚Chimera‘ bezeichnet, könnte insofern eine Täuschung sein, weil das von ihm in ihr Gesehene gefährliche Ungeheuer ein verblendetes Bild seiner Einbildungskraft sein könnte. Sobald Stelio sich bemüht, genauer in die Menge hineinzuschauen, wird sie aufgrund ihrer Form und ihrer Aufteilung zwischen zwei großen Globen mit der Allegorie der *Fortuna* verglichen. Diese Allegorie weicht von den traditionellen Schilderungen der *Fortuna* ab. Gerade der Vergleich zwischen diesem Bild⁷⁰³ und der Masse enthüllt eine versteckte interessante Bedeutung.

Der Globus sowie der Kreis (oft als Rad dargestellt) gehören allgemein zu den Symbolen der *Fortuna*, die der lateinischen und italienischen Sprache entsprechend immer als Frau geschildert wird, und spielen jeweils auf die Wichtigkeit dieser Instanz für das Schicksal der Individuen auf der Welt und im Leben an. Das Glück wird metaphorisch als Zyklus geschildert. Das Füllhorn als Symbol der Ergiebigkeit fehlt auf dem Bild, stattdessen hat die Figur zwei Amphoren, die möglicherweise für Glück sowie Unglück stehen. Die in der Darstellung dieser Allegorie typischen verbundenen Augen stehen für die Kontingenz, der die Individuen ausgesetzt sind. Zu den Besonderheiten dieser Figur zählen die Flügel, der aus verschiedenen Tieren zusammengesetzte Körper, das Halten der zwei Amphoren und die Tatsache, dass sie sich auf zwei Globen abstützt, um das Gleichgewicht zu halten. Somit spielt sie, v. a. aufgrund ihrer aufrechten Haltung, auf die Allegorie der *Justitia* an, die ebenfalls mit verbundenen Augen und mit einer Waage – ein Gerechtigkeitssymbol – dargestellt wird. Die verbundenen Augen der *Justitia* sind jedoch eine Anspielung auf ihre Gerechtigkeit bzw. darauf, dass sie nicht vom

⁷⁰³ Vgl. Andrea Previtali, „La Fortuna“, in http://www.gallerieaccademia.it/works?field_name_value=Andrea+Previtali&title=La+fortuna&field_soggetto_value= (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

Individuum abhängig ist: Die *Justitia* sieht nur sich selbst als Instanz und ist dem Menschen übergeordnet.

Interessant scheint mir die Beantwortung der Frage, warum D'Annunzio die Masse mit dieser Allegorie vergleicht. Die erste Antwort darauf findet man im Text: Die Verlängerung des Schwanzes der Chimäre bzw. der Masse musste sich zwischen den zwei riesigen Globen des Saales aufteilen, die an die zwei Bronze-Kugeln der Allegorie erinnern, auf die das Monster mit seinen Löwenpfoten tritt. Die erste Ähnlichkeit ist visuell (die Allegorie im Gemälde ähnelt tatsächlich einer Chimäre), aber der Vergleich bekommt eine allegorische Bedeutung, indem die ‚Chimera‘ jetzt zu einer Allegorie der *Fortuna* wird. Diese trägt wiederum nur das möglicherweise täuschende Gewand einer Chimäre. Die zwei Amphoren der Allegorie auf dem Bild stehen für die Möglichkeit von Glück und Unglück, wie die zwei Kugeln, auf der die Figur im Gleichgewicht steht. Nun stellt die Masse für den Helden dieselben Möglichkeiten dar: Sie kann sein Glück oder sein Unglück bedeuten. Beide Möglichkeiten kann man auch im Tierkörper und in den Flügeln der Figur lesen: Die Masse hat die Macht, das Individuum auf seine animalischen Triebe (ver-)fallen zu lassen, sie kann den Helden aufgrund der Flügel allerdings auch zum Übermenschen erheben. Die verbundenen Augen der *Fortuna* können auch symbolisch für die Rage der Masse stehen, die oft als blind beschrieben wird.⁷⁰⁴ Die Rolle des Helden für die Masse lässt sich auch symbolisch lesen; demnach ist er derjenige, der die Masse durch das Wort zum Sehen bringt. Weil der Held ihr das Augenlicht zurückgibt, kann sie nicht mehr die Kontingenz der *Fortuna* verkörpern, sondern die im Unterschied zu dieser vom Menschen konstruierte Instanz der *Justitia*. Diese kann die Aufrichtigkeit von Stelios Fortuna als prädestinierten (Ver-)Führer jetzt einsehen und ihm gerechterweise Ruhm schenken. Die blinde Masse darf nicht wie die *Justitia* blind bleiben, weil sie ansonsten nicht gerecht agieren kann. Derjenige, der sie zufällig bewegt und zufällig zu ihrem Anführer wird, mag vielleicht *Fortuna* gehabt haben, aber derjenige, der sie mit dem Wort dazu bringt, sich gerecht zu verhalten, hat die Masse zu *Justitia* gemacht und dadurch zu einer politischen, vom Einzelnen (aus-)nutzbaren Instanz. Die Augen der vom Einzelnen (aus-)nutzbaren *Justitia* dürfen eben nicht verbunden bleiben, weil sie D'Annunzio zufolge nicht dem Menschen übergeordnet werden darf und dementsprechend nicht alle Menschen als gleichgestellt betrachtet. Gerechtigkeit heißt für D'Annunzio Oligarchie der Intellektuellen; deswegen muss die *Justitia* die Unterschiede zwischen untergeordnetem und souveränem Einzelnen (ein-)sehen.

Eine letzte Ähnlichkeit zwischen der Masse und dieser Abbildung der *Fortuna* kann in diese vielschichtige symbolische Bedeutung miteinbezogen werden: Die Figur auf dem Gemälde ist

⁷⁰⁴ Vgl. z. B. diesbezüglich Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 100 und S. 127.

genauso wie die allgemeine Beschreibung einer Masse trotz ihrer animalischen Erscheinung eine Frau, was in beiden Fällen das Enigmatische sowie das damit verbundene Verführerische ausmacht. Dass die Figur auf dem Gemälde den Kopf einer Frau hat, lässt sich auch mit der Masse in *Il Fuoco* vergleichen, weil Foscarina symbolisch den Kopf bzw. das erkennbare Gesicht derselben darstellt, nach dem Stelio vor der Rede sucht. Gerade Foscarina ist mit ihrer, der Masse verbundenen Rolle als Instrument des Künstlers prädestiniert, ihm *Fortuna* zu bringen bzw. ihn gerechterweise zum Übermenschen zu erhöhen. Wenn sie hingegen nicht sein Instrument, sondern seine Geliebte wird, dann wird sie zum Katalysator seines Unglücks und zwar seines (Ver-)falls.

Die Rede: Venedig Stadt des Lebens und die Kommunion

Das herrschende Wort des Helden erklingt schnell und seine Rede wird zu einem Lob der Stadt Venedig als Stadt des Lebens, der Kunst und der Harmonie. Der Stadt Venedig – die normalerweise als Stadt der Dekadenz und des Todes gilt (genauso wie die Frau und die Masse) – wird jetzt ebenso im Wort des Dichters Lebendigkeit verliehen. Die Rede Stelios fängt dementsprechend mit der Behauptung an, dass einem Venedig aufgrund des grünen Wassers im Sommer ohne Herzschlag und ohne Atem anmuten könnte, jedoch ist diese tote Erscheinung dem Helden zufolge eine Täuschung. Im Herbst strömt überall in Venedig – so Stelio – ein Lebenshauch aus, der aus einer leidenschaftlichen Erwartung besteht und in dem die einem Pulsschlag ähnlichen Vibrationen des fieberhaften Meeres zu spüren sind: Die Stadt eifert nach der zyklischen Rückkehr der Schönheit (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 233 und GDA, *Das Feuer*, S. 117). Das Objekt von Stelios Lob ist zwar die Stadt, jedoch sollte mittlerweile deutlich geworden sein, dass das Objekt auch problemlos die Masse sein könnte. Der Herbst steht symbolisch für eine der literarischen und gesellschaftlichen Dekadenz entsprechenden Tendenz zum Verfall und gerade die Möglichkeit, im Herbst die Stadt des Krankhaften und des Todes als Stadt des Lebens zu feiern, verrät viel über D’Annunzios literarisches und politisches Programm als (Re-)Aktion. Der Tendenz zum Verfall muss in der Dekadenz eine revolutionäre, aufsteigende Moral entgegengesetzt werden – eine intellektuelle Auflehnung, die sich ästhetisch und politisch den Themen der Dekadenz bedient, um daraus den Sieg einer aufsteigenden Tendenz zu feiern, die mit der Umschreibung der Topoi der Dekadenz anfängt und sie in Instanzen verwandelt, die auf das Leben warten, statt langsam in den Tod zu sinken. Daraufhin beginnt die Umschreibung mit zwei Instanzen, denen die Literatur das Leben verweigert hat: Venedig und die Masse, die, wie leicht zu erkennen ist, sogar ineinander überfließen. Die tote Erscheinung der Stadt sowie das sie umgebende fieberhafte Meer könnten jeweils Attribute der literarischen Schilderungen der Menge sein, die allgemein oft mit dem Meer verglichen und gerade in diesem Roman als

Welle verbildlicht wurde, die trotz ihrer auf den Tod zurückzuführenden schwarzen Farbe die Marmorsäule lebendig macht. Auch das Warten der Stadt auf eine zyklische, wiederbelebende Rückkehr der Schönheit stellt sie der italienischen Masse gleich, die Scipio Sighele, Gustave Le Bon und D'Annunzio zufolge auf die Offenbarung der Schönheit wartet, um zyklisch wieder zum italienischen Volk werden zu können.⁷⁰⁵

Wenden wir uns jetzt aber der Rede Stelios an die Menge zu: Die Übertragung der ‚lebendigen Poesie‘ durch auf die Masse improvisierte und lebendig wirkende Worte findet eine fast theatralisch wirkende Übereinstimmung durch die Gebärden des Orators und das Gemälde auf dem Dach des Saales. Es wird nämlich erzählt, dass Stelio mit Blicken und Gebärden die Seele der Masse zum auf dem Dach des Saals befindenden Meisterwerk des *Trionfo di Venezia* von Veronese erhebt (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 235 und GDA, *Das Feuer*, S. 119) – metaphorisch wie buchstäblich, um seine Vision der Stadt Venedig als Stadt des Lebens der Menge zugänglich zu machen:

[...] io sono certo che in tale aspetto ella apparve a Paolo mentre colui cercava dentro di sé l'immagine della Regina trionfale. [...] egli, il Veronese, profuse l'oro, le gemme, lo sciamito, la porpora, l'ermellino, tutte le sontuosità, ma non poté rappresentare il volto glorioso se non in un nimbo di ombra. [...] - Tutto il mistero e tutto il fascino di Venezia sono in quell'ombra palpitante e fluida, breve e pure infinita, composta di cose viventi ma inconoscibili, dotata di virtù portentose [...] e dove taluno poté trovare nel tempo medesimo, in una sensazione indicibilmente ambigua, la freschezza e l'ardore. [...] Raffigurando in sembianze umane la Città dominatrice, egli seppe esprimerne lo spirito essenziale: che non è – in simbolo – se non una fiamma inestinguibile a traverso un velo d'acqua. E io so di taluno che, avendo lungamente immerso la sua anima in quella zona sublime, la ritrasse accresciuta d'una nova potenza e trattò indi con mani più ardenti la sua arte e la sua vita. - Non egli era quell'uno? In tale affermazione di sé egli parve ritrovare tutta la sua sicurezza e sentirsi ormai signore del suo pensiero e della sua parola, fuor dal pericolo, atto a trascinar nei cerchi del suo sogno la smisurata chimera occhiuta dal busto coperto di scaglie splendide, il mostro efimero e versatile fuor dal cui fianco emergeva filialmente la musa tragica dal capo alzato nell'orbe delle costellazioni. Obbedendo al suo gesto, i volti innumerevoli si levavano verso l'Apoteosi, gli occhi sbendati guardavano con stupore il prodigio, quasi

⁷⁰⁵ Das Ineinanderfließen der Topoi der Stadt und der Masse lässt sich mehrmals in der Rede Stelios lesen. Vgl. z. B. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 252 f. und GDA, *Das Feuer*, S. 142-144. Hier grenzt sich der Orator von denjenigen ab, die Venedig für einen leblosen Reliquienschrein halten und das verrät viel über die Umschreibung der Themen der Dekadenz und die Nähe der Stadt zur Masse, die mithin eine Austauschbarkeit der Begrifflichkeiten impliziert. Wie bereits mehrmals angesprochen, sind die Reliquien sehr eng mit den Massendiskursen verknüpft. V. a. am Beispiel des Romans *Trionfo della Morte* wurde gezeigt (vgl. das Unterkapitel 3.2.4 dieser Arbeit), dass sie sich genauso wie die Masse an der Schnittstelle zwischen Leben und Tod befinden. Gerade diese Schnittstelle – ähnlich wiederum der für die Dekadenz typischen Genesung – aktiviert „a series of in-between states“ (Spackman, S. 42). Fast logisch scheint mir, dass die Vertreter der Dekadenz als Tendenz zum Verfall und zur Todessehnsucht der Stadt Venedig genauso wie der Masse aufgrund dieses „in-between state“ einen toten Hauch zuschreiben. Für die Vertreter der Dekadenz als aufsteigende Tendenz funktioniert dieser Zwischenzustand der Stadt als Anreiz zur Erhebung. Die Künstler der Dekadenz befinden sich in Venedig vor einem Scheideweg: Entweder nehmen sie das Fieberhafte der Stadt als Krankheit wahr und zelebrieren den Verfall oder sie nehmen es als lebendige Leidenschaft der Stadt und machen aus ihr einen Hebel für eine aufsteigende Moral. Nun befindet sich das Individuum vor der Masse an eben dem Scheideweg, der sich auch vor dem Individuum angesichts der Stadt Venedig auftut.

lo vedessero per la prima volta o lo vedessero in un aspetto non conosciuto prima. (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 235 f.)⁷⁰⁶

In dieser Beschreibung werden das Ineinanderfließen von Stadt, Masse, Leben und Kunst sowie die Rolle des Künstlers für dieses wechselseitige Sich-Bedingen noch deutlicher. Stelio lobt Veronese für die menschliche und lebendige Abbildung der Stadt Venedig, die seiner Vision entspricht. Das Gemälde Veroneses stimmt in verschiedenen Punkten mit dem ästhetischen und politischen Programm des Autors sowie mit seiner Rede überein: Veronese bildet die Apotheose Venedigs ab (1852) und verleiht ihr menschliche Züge.⁷⁰⁷ Dieser Triumph wird im Aufstieg einer Frau gen Himmel verbildlicht, der aufgrund der Zuschauer im Gemälde eine gewisse Theatralik enthält. Die aufsteigende Bewegung ruft D'Annunzios Fassung einer aufsteigenden Moral hervor, die dem der Dekadenz entsprechenden moralischen Verfall im Sinne von (Re-)Aktivismus entgegengesetzt werden muss. Somit stellt das Gemälde Veroneses metaphorisch die Absicht D'Annunzios dar, welche er durch seine Rede zu verwirklichen beginnt und später mit seiner neuen Dramentheorie als Mittel für die eigene Erhebung als Übermensch und die der Massenseele als Volk weiterführen wird.

Genauso wie die Zuschauer auf dem Gemälde den Aufstieg der Verkörperung der Stadt Venedig bewundern, folgt die Masse der Gebärde des Orators, der ihr durch das Wort metaphorisch die Augenbinde abnimmt und ihr so die Möglichkeit gibt, das zu sehen, was der Orator spürt. Stelios Beschreibung des Gemäldes durch die Symbole von Wasser und Feuer ist ebenfalls eine genauere Analyse wert: Stelio identifiziert sich mit der Abbildung des Malers, weil das lebendige bzw. menschliche Gesicht der Stadt trotz der starken Farben in der Schilderung im Schatten liegt, was sich deutlich in den in der Stadt Venedig verwobenen Sichtweisen des Todes und

⁷⁰⁶ Übersetzung: „[...] - ich bin gewiß – rief er aus - ich bin gewiß, so erschien sie dem Meister Paolo, während er in seinem Innern das Bild der triumphierenden Herrscherin suchte. [...] er, der Veroneser, verstreute Gold und Edelsteine, kostbare Gewebe, Purpur und Hermelin, alle denkbare Pracht, aber er konnte das glorreiche Antlitz nur darstellen in einer Schattenaura. [...] Das ganze Geheimnis und der ganze Zauber Venedigs liegen in diesem lebenswarmen* und gleißenden Schatten, der, kurz und dennoch unendlich aus lebendigen, aber unerkennbaren Teilen zusammengesetzt, eine Wunderkraft besitzt [...] und wo so mancher gleichzeitig die unvereinbar zwiefache Empfindung der Frische und der Glut verspüren konnte. [...] Indem er die weltbeherrschende (sic!) Stadt in menschlicher Gestalt darstellt, hat er verstanden, das Wesentliche ihres Geistes zum Ausdruck zu bringen: das – symbolisch ausgedrückt – nichts anderes ist als eine unauslöschliche Flamme, in einen Wasserschleier gehüllt. Und ich weiß von einem, der in dieser erhabenen Sphäre seine Seele lange Zeit untergetaucht hatte, und als er sie wieder dem Element entzog, war sie mit einer neuen Kraft begabt, und er arbeitete von da ab mit glühenderen Händen an seiner Kunst und an seinem Leben. War er nicht dieser eine? In dieser Bejahung seines Selbst schien er seine ganze Sicherheit wiederzufinden und sich nunmehr Herr seines Gedankens und seines Wortes zu fühlen. Die Gefahr war vorüber, und er war imstande, in den Zirkel seines Traumes die ungeheure, vieläugige Chimäre zu ziehen, deren Brust leuchtende Schuppen bedeckten, das bewegliche, vielgliederige Ungetüm, aus dessen Flanke, wie ein Sproß von ihm, die tragische Muse auftauchte, mit dem Haupt, das sich von dem Kreis der Gestirne abhob. Seiner Gebärde folgend, hoben sich die zahllosen Gesichter auf zu der Apotheose. Die Binde von den Augen, sahen sie mit Staunen das Wunder, fast, als sähen sie es zum erstenmal, oder als sähen sie es in einem vorher nicht gekannten Licht.“ (GDA, *Das Feuer*, S. 119-121)

*In der italienischen Originalfassung ist von ‚pochend‘ die Rede.

⁷⁰⁷ Vgl. Veronese, „Apoteosi di Venezia“, in https://it.wikipedia.org/wiki/Trionfo_di_Venezia#/media/File:Veronese-Triomphe_de_Venise.jpg (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

des Lebens zeigt. Dichter und Maler negieren beide den Todeshauch Venedigs nicht; der Dichter jedoch fordert sein Publikum auf, wie er hinter den Schleier zu blicken, weil sich gerade in diesen Schatten etwas Lebendiges bewegt. Dieser vom Autor als pochend und flüssig beschriebene Schatten, der dem Helden zufolge lebendig und mit wundertätigen Tugenden begabt ist, erinnert erneut an die Bezeichnung der Menge am Hafen als eine schwarze Welle, die die Architektur belebt. Die dunkle Farbe des Schattens ist mit der schwarzen Farbe des Menschenmeeres vergleichbar. Die Fähigkeit dieses Schattens, Dinge zu beleben, wird durch das Adverb ‚pochend‘ deutlich. Sowohl der Schatten als auch die menschliche Welle können Wunder bewirken, also Leben in Gegenwart ihres Todeshauches erzeugen, wenn der Einzelne (Dichter, Maler, Orator oder Held) sie zum Instrument seines (Kunst-)Werks macht. Venedig – genauso wie die Masse – ist gleichzeitig Leben und Tod, aber die Kunst des Einzelnen bzw. des Künstlers besteht darin, aus dem scheinbaren Todeshauch des Meeres Leben durch Feuer zu erzeugen. Diese Behauptung lässt sich mehrfach im Sinne von D’Annunzios Programm deuten: Das tote und gleichzeitig lebendige Meer ist die Masse, die durch das Feuer der Eloquenz und der Kunst gereinigt werden kann, um sie durch das Feuer – normalerweise das mit ihr verbundene Element – zum Kulturvolk zu verwandeln. Das tote und gleichzeitig lebendige Meer stellt die der literarischen und gesellschaftlichen Dekadenz entsprechende Tendenz dar, die es zu überwinden gilt. Der Künstler, wie auch Nietzsche, muss zuerst *décadent* sein, um sich dann gegen die Dekadenz wehren zu können. Der Autor braucht nicht nur die Dekadenz, sondern auch den zyklischen Prozess, in dem das Volk zur Masse wird, die wiederum auch als Instanz des Todes und als Möglichkeit nach Erhebung des Einzelnen gesehen werden kann.

Das Lob an den von Veronese gemalten Sieg der lebendigen Stadt Venedig wird nun in der Rede dementsprechend auf den Dichter übertragen, der sich auf eine ähnliche Art und Weise bzw. dank einer theatralischen Situation aus der Masse und aus dem normalen Leben erhebt und deswegen mit einem Triumphkranz gefeiert wird:

- [...]. E, poiché sola nell’universo la poesia è verità, quegli che sa contemplarla e attrarla in sé con le virtù del pensiero è presso a conoscere il segreto della vittoria su la vita. - [...]
Egli sentiva a poco a poco il suo sforzo divenire più facile e l’efficacia della sua volontà essere sopravvanzata da una energia libera e oscura come un istinto, sorta dalle profondità della sua inconsapevolezza e operante con un processo occulto non verificabile. Per analogia, egli si ricordava dei momenti straordinarii in cui – nel silenzio e nel calore intellettuale della sua stanza remota – la mano aveva scritto su la pagine un verso eterno ch’eragli parso non nato dal suo cervello ma dettato da un nume impetuoso a cui l’organo inconscio avesse obbedito come un cieco strumento. Una meraviglia non dissimile a quella svegliavasi ora in lui, quando il suo orecchio era sorpreso da una cadenza impreveduta delle parole che proferivano le sue labbra. Nella comunione tra la sua anima e l’anima della folla un mistero

sopravveniva, quasi divino. Qualche cosa di più grande e di più forte aggiungevasi al sentimento ch'egli aveva della sua persona consueto. E sembravagli che la sua voce acquistasse d'attimo in attimo una virtù più alta. (Ebd., S. 237 f.)⁷⁰⁸

Die Krönung des dichterischen Triumphs über das Leben bestätigt nicht nur das bereits erläuterte ästhetische und politische Programm D'Annunzios, vielmehr bestärkt dies erneut die Rolle der Helden der vorherigen Romane als Abgrenzungsmuster: Augenscheinlich scheint mir, dass der Triumph des Dichters über das Leben eine deutliche Anspielung *ex negativo* auf den Protagonisten von *Trionfo della Morte* ist. Andrea Sperelli spielt hier insofern auch eine Rolle, da auch er danach strebt, mit einem Myrtenkranz gekrönt zu werden. Gerade die Substitution des Lorbeers mit der Myrte zeigt sich in *Il Piacere* als eine todesähnliche Erfahrung. Stelio triumphiert hingegen durch die Poesie über das Leben, weil er sie als Mittel sieht, um über den Schein der Dinge hinauszugehen, ihr wahres Wesen sehen zu können und dieses dann wiederum durch die Poesie zu vermitteln. Diese Vermittlung durch das Wort entspricht dem Programm des Autors, durch Worte einen höherrangigen lebendigen Organismus zu kreieren, der seinen einzelnen Komponenten überlegen ist: Genauso wie der Dichter durch die Poesie über das Leben triumphiert, erhebt sich die Dichtung bzw. sein Kunstwerk über die Realität, ohne einen Gegensatz zu ihr zu bilden. Stelio verwirklicht nun das Vorhaben seines von ihm verkörperten Schöpfers, die Masse durch die Poesie in ein Publikum und dann in ein Kulturvolk zu verwandeln, weil er ihr dadurch die Wahrheit hinter dem Schleier des Alltags zeigt, die sie allein nicht sehen kann.

Sehr aufschlussreich ist die explizite Enthüllung des in die Dekadenz verwobenen, implizit politischen Potentials, das ich in seiner Widersprüchlichkeit beschrieben habe: Das Dichten in Einsamkeit ist hier nicht mehr als mit der Hinwendung desselben Dichters zur Masse unvereinbar zu verstehen; vielmehr erscheinen Dichtung und Rede analog zu sein. Die Kommunion des Künstlers mit der Masse ist somit mit der panischen Verschmelzung des Ichs in der Natur (als sublimiertes Phantasma der Menge) vergleichbar. Die Bezeichnung als Kommunion, mit der

⁷⁰⁸ Übersetzung: „- [...] Und da im Weltall nur die Poesie Wahrheit ist, so steht der, der sie zu betrachten und kraft des Gedankens an sich zu fesseln versteht, davor, das Geheimnis des Sieges über das Leben zu erkennen. [...] Er fühlte allmählich die Anstrengung seines Geistes müheloser werden und die Wirkung seines Willens durch eine freie und dunkle Kraft verdrängt, die gleich einem Instinkt in der Tiefe seiner Seele unter der Schwelle des Bewußtseins sich in einem geheimnisvollen, und kontrollierbaren Vorgang betätigte. Er erinnerte sich, wie ganz ähnlich in ungewöhnlichen Augenblicken – in der Stille und der geistigen Atmosphäre seines entlegenen Zimmers – seine Hand einen unsterblichen Vers auf das Papier geschrieben hatte, der nicht seinem Gehirn zu entstammen, sondern von einer herrischen Gottheit diktiert zu sein schein, der das unbewußte Organ wie ein blindes Werkzeug gehorcht hatte. Ein ähnliches Wunder vollzog sich jetzt in ihm, als sein Ohr überrascht dem unerwarteten Tonfall der Worte lauschte, die seine Lippen sprachen. In der Vereinigung* seiner Seele mit der Seele der Menge** vollzog sich ein fast göttliches Mysterium. Etwas Größeres und Stärkeres stellte sich seinem gewohnten Empfindungsvermögen zu. Es schien ihm, als gewänne seine Stimme von Augenblick zu Augenblick an Kraft und Gewalt.“ (GDA, *Das Feuer*, S. 123-125)

*In der italienischen Originalfassung ist von ‚Kommunion‘ die Rede.

**In der italienischen Originalfassung ist von ‚Masse‘ die Rede.

die Vereinigung zwischen dem von der Masse erhobenen Dichter und der vom Dichter durch die Vermittlung der Poesie erhobenen Masse gemeint ist, bringt uns zu meiner im ersten Kapitel erläuterten These der synekdochischen, auf die Zähmung gerichteten Struktur der katholischen Kirche: Der Einzelne wird durch das Ritual Teil eines imaginierten Ganzen. Ein ähnliches Verfahren geschieht durch die Rede Stelios;⁷⁰⁹ hier kann die als (trotz der Vielfalt) einheitlich wahr-

⁷⁰⁹ Das Verfahren, durch ausgewählte Worte ein Ganzes darzustellen, um die Zuhörer zu diesem Ganzen zu erheben, erinnert an die Erwägungen des Longinus im 10. Kapitel (besonders in den Unterkapiteln 1-3) über das Erhabene am Beispiel Sapphos: „10 (1) Laß uns nun betrachten, ob wir sonst etwas anführen können, was der Rede Erhabenheit verleiht. Da nun allen Dingen von Natur gewisse Elemente anhaften, die dem Stoff innewohnen, wird notwendig für uns ein Quell des Erhabenen die Auswahl des jeweils passendsten aus diesen bestimmenden Elementen sein, dazu die Fähigkeit, durch deren Verbindung einen gleichsam einheitlichen Organismus zu gestalten; [...] Sappho zum Beispiel entnimmt die Symptome der Liebesleidenschaft jeweils deren Begleiterscheinungen in der Wirklichkeit selbst. Wie aber beweist sie ihre Meisterschaft? Indem sie die auffallendsten und heftigsten Symptome kunstvoll auswählt und ebenso kunstvoll miteinander verbindet.“ (Longinus, *Vom Erhabenen*, Reclam, Stuttgart: 2008, S. 31) Die Nähe zwischen Longinus' These über das Erhabene und D'Annunzios Gestaltung seiner Rede sind mehrfach nachweisbar. Aufgrund des angestrebten Umfangs meiner Arbeit kann ich sie leider nicht vollständig aufzeigen. Der Blitz des Erhabenen als Bewegung nach oben, die der Orator durch Stil, Worten usw. erzeugen muss, ist in der Rede D'Annunzios mehrmals zu finden. Man kann nun demzufolge zur Schlussfolgerung kommen, dass D'Annunzio Longinus gelesen hatte. Der Vergleich mit der Textstelle zu Sappho scheint mir jedoch eine kurze Analyse wert. Hier schreibt Longinus, dass der Dichter durch die Wortwahl einen ‚einheitlichen Organismus‘ oder ein Ganzes darstellen muss. Dies entspricht D'Annunzios mehrmals angesprochenem Programm. Auch seine im Roman aufgenommene Rede zielt darauf ab, ein Ganzes zu bilden. Dieses Ganze besteht aus der Harmonie zwischen Stadt, Natur, Kunst und Publikum, die durch die Worte des Dichters als ein ideelles Ganzes oder als ein ‚einheitlicher Organismus‘ dargestellt wird, zu dem die Zuhörer im Sinne erhoben werden. Diese blitzartige Erhebung nennt D'Annunzio seinem Programm zufolge ‚Bellezza‘ (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 241 f. und GDA, *Das Feuer*, S. 128 f.). Hier wird beschrieben, dass der Dichter durch seine Worte die Masse in eine ideelle Sphäre erhebt und dadurch einen lebendigen Organismus schafft. Erhaben ist in Stelios Rede die blitzartige Wirkung der Poesie, die als Erhebung der Zuhörer verstanden werden soll. Gerade diese Wirkung ist auch mit dem Paradox der Dekadenz intrinsisch verbunden. Der Leser wird sich daran erinnern, dass im Kapitel dieser Arbeit über die Genesung Andreas, in dem das Paradox der Dekadenz deutlicher erklärt wurde, das Erhabene bei Kant mit der Masse verglichen worden ist (vgl. 3.2.1 „Tod als Lebenserfahrung: Die Genesung als Intermezzo“ dieser Arbeit). Meine dank der Teilnahme an den Sitzungen des Oberseminars von Frau Prof. Dr. Susanne Lüdemann entstandene Ausgangsthese war, dass, da das Erhabene bei Kant eines sich in Sicherheit befindenden Zuschauers voraussetzt, der die Katastrophe von der Ferne betrachtet, der Massenausbruch in dem von der Gesellschaft abgegrenzten Künstler, der sie von seinem Elfenbeinturm beobachtet, auch ein ähnlich erhabenes Gefühl hat erwecken können. Gerade dieses Gefühl verleitet ihn dazu, seine Überlegenheit zuerst in der Natur und dann durch die Hinwendung zur Masse auf die Probe zu stellen. Interessanterweise scheint das Erzeugen von erhabenen Gefühlen in den Zuhörern die Voraussetzung für die Verwirklichung von D'Annunzios ästhetischem und politischem Programm zu sein. Bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit habe ich auch Burckhardts und Begemanns These bezüglich des Helden wiedergegeben, in denen eben von der Notwendigkeit die Rede ist, im Publikum oder in der Masse erhabene Gefühle zu erwecken. Noch interessanter scheint mir, dass bereits bei Longinus das Erhabene eine literarische sowie durchaus politische Funktion hat: „1 (2) [...] Weil du mich aber batest, auch ich solle dir zuliebe auf jeden Fall einiges über das Erhabene niederschreiben, so wollen wir sehen, ob Männer der Politik unsere Gedanken brauchbar finden. [...] (3) Weil ich aber für dich schreibe, lieber Freund, einen so gebildeten Mann und Kenner, muß ich wohl nicht erst weitläufig ausführen, daß die erhabenen Stellen Vollendung und Gipfel sprachlicher Gestaltung sind und die größten Dichter und Schriftsteller nur durch sie den Preis errangen und ihrem Ruhm Unsterblichkeit gewannen. Das Großartige nämlich überzeugt die Hörer nicht, sondern verzückt sie; immer und überall wirkt ja das Erstaunliche mit seiner erschütternden Kraft mächtiger als das, was nur überredet oder gefällt, hängt doch die Wirkung des Überzeugenden meist von uns ab, während das Großartige unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt und jeglichen Hörer überwältigt; auch sehen wir die Kunst der Erfindung und die kluge Ordnung des Stoffes nicht an einer oder zwei Stellen, sondern im ganzen Gewebe der Rede kaum eben hervorschimern, während das Erhabene, wo es am rechten Ort hervorbricht, den ganzen Stoff wie ein plötzlich zuckender Blitz zerteilt und schlagartig die geballte Kraft des Redners offenbart.“ (Longinus, S. 5-7) Beachtenswerterweise erforscht Begemann in seinem bereits zitierten Aufsatz die Umwandlung des Erhabenen in eine ontologische Ka-

genommene Menge an einem ideellen Leben teilnehmen, das der Dichter im Sinne der Tradition der antiken Helden vor ihr hypostatisch darstellt. Das Verfahren des Einzelnen in der Natur, in dem das Phantasma der Masse spukt und den Einzelnen zum Dichter macht, wiederholt sich hier erneut: Durch das Wort erhebt der Orator das ideelle Phantasma der Menge, das ihn – ähnlich wie in der panischen Phantasie des Dichters in der Natur – zum Überlegen krönt.

Diese Identifikation zwischen der vom Orator durch das lebendige, Schönheit versprechende Wort erhobenen ideellen Masse und seiner eigenen Apotheose, die ihn zum Verbreiter der Schönheit erklärt, suggeriert dem Helden die Möglichkeit, dieses Verfahren durch das Drama weiterzuführen (vgl. ebd., S. 243 f. und GDA, *Das Feuer*, S. 131 f.). Hierdurch verrät uns der Autor die Genese seiner bereits geäußerten Idee des Dramas als Kult zur Eroberung und gleichzeitig zur potenziell politischen Wirkung auf die Menge. Er kommt durch die Macht der Schönheit, die auf der Bühne im Auftritt der Schauspielerin Foscarina ausstrahlt werden soll (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 249 und GDA, *Das Feuer*, S. 139),⁷¹⁰ dem Bedürfnis der Menge nach, in eine ideelle Sphäre erhoben zu werden, welche sie zu etwas Höherem, nämlich zu einem Publikum, und schließlich zum Kulturvolk macht. *Il Fuoco* verwirklicht das ästhetische und politische Programm des Autors, das er bereits mit dem Roman *Il Piacere* begonnen hatte: Die Kunst bezieht sich auf die Kunst und produziert Leben. In *Il Fuoco* wird deutlicher, dass der Orator durch seine Redekunst an die Maler anknüpft und dank der Kommunion zwischen ihm und der erhobenen Masse etwas Lebendiges, nämlich das Drama, erzeugt.

Darüber hinaus lässt sich in *Il Fuoco* eine andere wichtige Gemeinsamkeit mit den vorherigen Romanen des Autors finden. In meinen Lektüren habe ich mehrmals betont, dass das Besondere an D'Annunzios Schaffen bzw. an D'Annunzios Verständnis der literarischen Dekadenz darin besteht, dass er nicht lediglich den Verfall der Helden schildert, sondern ihr Streben beschreibt, sich aus dem Verfall zu erhöhen. Dieser Versuch erweist sich jedoch in den meisten Fällen als vergebens. Auch seinen *Alter Ego* Stelio lässt der Autor zunächst (ver-)fallen, jedoch wird sein Streben nach einer Erhöhung nach dem (Ver-)Fall schließlich den richtigen Weg des Übermen-

tegorie, die auch den Menschen zugeschrieben wird, weil dieses sogar in „bürgerliche[er] Wertvorstellun[g]“ (Begemann, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* 58, S. 97) umgewandelt ist. Über diese Umwandlung schreibt Begemann am Ende seines Aufsatzes: „Erneut wird sichtbar, daß es nicht nur ein abstrakter Begriff von Größe und Stärke, sondern vor allem die intensive Gefühlswirkung ist, die das gemeinsame Nennen so heterogener Gegenstände wie des hohen Gebirges und der rasenden Liebe der Sappho darstellt. Es ist das Gefühl, das dem Subjekt mitteilt, ob ein Gegenstand als erhaben zu bezeichnen ist.“ (Begemann, in ebd., S. 110).

⁷¹⁰ Anhand des in dieser Textstelle zu findenden Satzes, dem zufolge die Bindung zur Frau ein Versprechen nach Ruhm und nicht nach Wollust beinhaltet, wird deutlich, dass der Roman *Il Piacere ex negativo* gegenwärtig ist. Andrea Sperelli nutzt seinen Ruf aus, um Frau und Wollust zu erreichen, während hier die Frau zum Ruhminstrument werden muss.

schen darstellen. Die Gefahr des (Ver-)Fallens in die animalische Triebhaftigkeit bzw. die Erniedrigung des Übermenschen wird doppelt, sowohl von der Frau als auch von der Masse verkörpert. Gerade im vom Autor bezüglich des Eins-Werdens mit der Masse mehrmals verwendeten Begriff der Kommunion steckt die Gefahr, dass die symbolische Bedeutung der Eucharistie als Einverleibung zu einem körperlichen Trieb wird. Wie bereits angekündigt, ist der Held aufgrund seiner Unerfahrenheit mit Massenansprachen gegenüber den von dieser verkörperten Triebhaftigkeit noch nicht ganz immun. Obwohl er mit seinem Wort über sie triumphiert und eins mit ihr wird, thematisiert der Autor, dass ihn die weiblichen Brüste der Chimäre (im Gemälde Previtalis hat die Chimäre einen nackten Oberkörper) mit einem „ebrezza troppo calda“ (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 242)/ „allzu heiße[m] Rausch“ (GDA, *Das Feuer*, S. 129) beunruhige und ihm Worte, „dall’aspetto quasi càrneo“ (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 242) / „fast lüsterne Worte“ (GDA, *Das Feuer*, S. 129), suggeriere, mit denen er mehrmals Frauen zum Beischlaf verführt habe. Die Kommunion des Helden mit der Masse enthält Sinnlichkeit: Er reagiert auf die von ihr verströmte Triebhaftigkeit mit entsprechend sinnlichen Worten. Wir befinden uns vor dem bereits bekannten Komplex des künstlerischen Schaffens als Erzeugung von Leben, das in gewisser Weise dem Beischlaf ähnelt: So wie er die nackte weibliche Chimäre mit sinnlichen Worten berührt, um sie zu agitieren, so berührt er auch eine nackte Frau, um sie zum Beischlaf zu verführen. Nun schwankt der Held vor der Masse genauso wie vor Foscarina und zwar zwischen einer mystischen und einer sinnlichen Kommunion; und obwohl er über die Masse triumphiert, bleibt er von ihrer triebhaften Macht nicht unberührt, die in ihm die Gier für Foscarina erneut erweckt und sie unwiderstehlich macht. Genauso wie in *Il Piacere*, in dem der Beischlaf Andreas mit der Diva Elena als Ritual inszeniert wird, stellt der Wunsch Stelios nach einem sexuellen Akt mit der dionysischen und genauso wie die Masse als geheimnisvoll (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 284 und GDA, *Das Feuer*, S. 185) beschriebenen Foscarina eine „orgia vasta“ (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 284) / „ungeheur[e] Orgie“ (GDA, *Das Feuer*, S. 186) dar. Im Begriff der Orgie, genauso wie in dem der Kommunion, sind gleichzeitig eine sakrale und eine profane Bedeutung enthalten: Stelio möchte durch den Beischlaf mit ihr erneut den Rausch erleben, in der wollüstigen Stadt Venedig die Masse zu erobern, alle drei Instanzen durch den Beischlaf zu reinigen und ihnen Leben einzuhauchen.⁷¹¹

⁷¹¹ Das Ineinanderfließen der Topoi Stadt, Masse und Frau ist in GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 303 f. und in GDA, *Das Feuer*, S. 212 f. bildlich dargestellt. Die Gier des Helden nach Foscarina ist durch die Metapher der trüben, heiligen Leidenschaft der dionysischen Orgien wiedergegeben, welche die Frau aufgrund ihres Berufs verkörpert. Sie stellt das Heilige, das Heroische und gleichzeitig die animalischen Triebe dar. Genauso wie die Gier des Helden nach der Frau den Schauer der Menge enthält, ist Foscarina aufgrund ihres Berufs vom gleichen Schauer in gewisser Weise angesteckt. Der animalische Trieb Stelios, Foscarina nach einer theatralischen Performance körperlich zu erobern, stellt metaphorisch den Wunsch dar, die Masse durch den Körper der Schauspielerin zu besitzen

Bereits in *Il Piacere* wurde in dem vom Autor als Ritual beschriebenen Beischlaf eine Eroberungsphantasie gelesen, die Frau und die von ihr dargestellte Masse zu reinigen. Dieser Komplex wird in *Il Fuoco* noch deutlicher hervorgehoben, weil Foscarina nicht nur aufgrund ihres Geschlechts, sondern v. a. wegen ihres Berufs noch stärker an die Masse gebunden ist. Das für den Helden gefährliche Prozedere, sich von den Trieben erobern zu lassen, stellt jedoch nicht einen lebensschaffenden Akt dar, sondern gehört einer der Dekadenz entsprechenden Tendenz, also dem Verfall an. Diese Unmöglichkeit, durch den Beischlaf Leben zu erzeugen, wird außerdem durch Foscarinas Unfruchtbarkeit verstärkt. Die Möglichkeit der Erhöhung des männlichen Helden durch den Beischlaf ist eine Falle, die D'Annunzio in seinen Romanen ständig thematisiert. Foscarina, die aufgrund ihres Alters den körperlichen Verfall erlebt und aufgrund ihres Geschlechts die verführerischen animalischen Triebe darstellt, jedoch aufgrund ihres Berufs die aufsteigende Tendenz vor der Masse verkörpert, stellt den Helden vor einen metaphorischen Scheideweg, an dem die zwei Möglichkeiten der Dekadenz sichtbar werden: Entweder zelebriert man den Verfall und lässt sich von den Trieben in den Tod treiben, oder man nutzt den Verfall zur Erhöhung.

Nach dem (Ver-)Fall in die Triebe wird sich der Held bewusst für die aufsteigende Tendenz der Dekadenz entscheiden. Hierin ist der Versuch zu lesen, die Frau und ihren Körper ins Instrument seiner Erhebung zu verwandeln. Dass der sexuelle Akt dem theatralischen Akt ähnelt, wird am Ende des Romans sehr deutlich: „Gli sembrò che un solo tempio vi fosse al mondo: il corpo umano“ (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 449)/ „Es schien ihm, als gäbe es in der Welt nur einen Tempel: den menschlichen Körper.“ (GDA, *Das Feuer*, S. 408). Das ist nicht im Sinne einer sexuellen Einverleibung für die Erreichung eines Ideals zu verstehen; im Gegenteil muss der Körper zu einem Raum werden, in dem das Wort des Dichters einverleibt und rituell-performativ an die Zuschauer bzw. an die Menge mit dem Ziel einer Wirkung vermittelt wird. Das Drama stellt nun die gereinigte Form des sexuellen Akts dar.⁷¹²

und gleichzeitig sie und die Masse durch seinen Samen reinigen zu können. Das bestätigt meine These erneut, dass auch in den vorherigen Romanen der Beischlaf als politische Metapher zu lesen sei.

⁷¹² Auch in diesem Roman ist die mittlerweile bekannte Konstellation gegeben, in der der Held sich zwischen zwei Frauen entscheiden soll. Foscarina stellt die Dekadenz und ihre verfallende Tendenz dar, während die jüngere Sängerin Donatella Arvale die Dekadenz und ihre aufsteigende Tendenz verkörpert. Bis zum Schluss des Romans wird jedoch nicht klar, ob die Phantasien Stelios über die Sängerin nur zugunsten der Kunst zu verstehen sind oder ob sie auch als Geliebte in Frage kommen würde. Diesbezüglich ist interessant, dass die Falle Stelios am Anfang des Romans eine ähnliche Situation wie die Andrea Sperellis in *Schifanoja* enthält: Während die junge und blasse Donatella am feierlichen Abend singt, beschwört der Held die Figur der dionysischen Frau (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 267 und GDA, *Das Feuer*, S. 163). Dennoch bleiben auch nach dem sexuellen Akt mit Foscarina und nach der Ablehnung der Körperlichkeit als Mittel zur Erhöhung die Phantasien Stelios über die nicht anwesende Donatella sexuell konnotiert (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 418 und GDA, *Das Feuer*, S. 367). Sobald jedoch die Mission des Helden, ein lateinisches Drama für die italienische ‚Rasse‘ zu schreiben, eine klarere und lebendigere Form annimmt, wird Donatella auch als Instrument der Kunst geschildert (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S.

Das Drama, die Frau als Maske und der Autor als Held

Der zweite Teil des Romans, der den Weg des Helden zur Erhebung und zum Drama nach dem Verfall in die Triebe beschreibt, ist v. a. der Verwandlung der Frau ins Instrument für diese Mission gewidmet. Für unsere Analyse werde ich deswegen knapp die Genese von D'Annunzios Dramentheorie schildern, für die nicht nur Foscarina, sondern auch Wagner eine entscheidende Rolle spielen. Wie wir bereits anhand meiner Lektüre der Wagner-Aufsätze gesehen haben, versucht der Autor bereits vor dem Roman *Il Fuoco* sich als dritte Instanz zwischen Nietzsche und Wagner zu positionieren, um von Nietzsches Kritik an der Modernität nicht betroffen zu werden und gleichzeitig seinen Anspruch zu rechtfertigen, ein neues Nationaltheater zu gründen, das eine „italienische Alternative zu Wagner“⁷¹³ darstellen soll.

Die ersten theoretischen Entwürfe für das neue Drama werden während des Festmahls nach der Feier beschrieben. Foscarina, Donatella, Stelio und seine Anhänger sind anwesend.⁷¹⁴ Der Autor setzt in dieser Szene in Daniele Glauros Mund seine bereits in *La Rinascenza della Tragedia* veröffentlichte Idee des Dramas als Zeremonie und Ritual um, was dank der Offenbarung der Schönheit durch einen Verkünder auf die schweigende Menge wirkt (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 286 und GDA, *Das Feuer*, S. 188). Diese Äußerung stellt die Ausgangssituation dar; so kann sich Stelio gegen Wagner profilieren. Zuerst wird deutlich gesagt, dass die Materialien des neuen, in Rom zu erbauenden Theaters nicht Holz und Backsteine seien (wie in Bayreuth),

478 und GDA, *Das Feuer*, S. 449). Die Ambivalenz der verschiedenen Phantasien ist zwar im Roman nicht komplett gelöst, dennoch scheint mir diese Wendung ein Hinweis darauf zu sein, dass der Körper der Frau künftig vom Helden nur zugunsten des künstlerischen Schaffens (aus-)genutzt wird. Wie wir gleich sehen werden, versucht D'Annunzio mit *Il Fuoco* einen Entwurf für ein italienisches Drama nach der Vorstellung Nietzsches zu schaffen, das ein Gleichgewicht zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen findet, obwohl das Dionysische die wesentlichere Rolle als ekstatischen rauschhaften Zustand spielt. (Vgl. Friederich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung Ester Band*, Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1972, S. 25) Diese Aufteilung des Dionysischen und des Apollinischen finden wir in den zwei Frauen wieder, die beide Instrument für die neue Mission des Helden werden müssen. Diese Vorstellung der Vereinigung des Dionysischen und des Apollinischen für ein rituelles Drama wird im Roman bildlich ausgedrückt, als er nach der Rede die apollinische und die dionysische Frau beinahe vollständig ineinander übergehen sieht. Darauf folgend wird gesagt, sie seien aus der Menge wie aus dem Beischlaf eines Ungeheuers entstanden (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 268 f. und GDA, *Das Feuer*, S. 163). Die sexuelle Gier ist hier zwar noch nicht so einfach von der schöpferischen abzugrenzen, dennoch suggeriert die an die Vorstellung eines lebendigen Werks gebundene mystische Orgienphantasie zwischen den zwei Frauen, dem Dichter und der Masse, dass diese Phantasie zum Plan gehört, ein neues Drama zu schreiben. Die tragende Rolle des Dionysischen für das Drama entspricht auch der tragenden Rolle Foscarias im Roman, die gerne als dionysische Frau (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 282 und GDA, *Das Feuer*, S. 185) bezeichnet wird, während Donatella Arvale nach ihrem Auftritt für das Fest in den Gesprächen nur als Schatten anwesend ist.

⁷¹³ Florian Mehlretter, „Ecco un'anima eroica, di pura essenza italiana! Monteverdi und die Alte Musik als Garanten einer nationalen Ästhetik bei Gabriele D'Annunzio“, in Marc Föcking, Michael Schwarze (Hrsg.), *Una gente di lingua, di memorie e di cor. Italienische Literatur und schwierige nationale Einheit von Machiavelli bis Wu Ming*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg: 2015, S. 77.

⁷¹⁴ Diese Situation ist sehr interessant, weil sowohl der Anlass eines Mahls als auch die Erwägungen zu einer neuen, für die Gesellschaft geschaffene Kunst die Absicht des Vorworts von *Convito* wiederaufnehmen: die Eröffnung des Festmahls mit einer Wirkung auf die Menge.

sondern Marmor; das Gebäude soll auf einem römischen Berg errichtet werden. Durch die Verortung in Rom und den antiken architektonischen Details wird der Anspruch offenbar, ein der ‚italienischen Rasse‘ entsprechendes ‚lateinisch-griechisches‘ Theater zu bauen. Diese Äußerung beschränkt sich nicht nur auf die geographische Ebene. Vielmehr spielt die Herkunft Wagners hierbei insofern eine Rolle, als sie Stelio zufolge den deutschen Geist seines Werks geprägt hat. Gerade dieser würde im Licht des Mittelmeeres erblassen (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 287 und GDA, *Das Feuer*, S. 188 f.). Somit wird die alte Unterscheidung zwischen Römern/Griechen (die der Autor aufgrund seiner auf die Antike zurückzuführende Herkunft repräsentiert) und den ‚Barbaren‘, die hingegen Wagner repräsentiert, noch deutlicher. Mehlretter schreibt:

Aus heutiger Sicht fatal ist allerdings, dass am Ende [...] diese kulturelle Unterscheidung mit Begriffen wie *stirpe* und *sangue* wiederum genetisch hinterfüttert wird. Dies ist eine der wenigen Stellen, an denen D’Annunzios eher unspezifischer ‚Latinismus‘ zu einem echten Nationalismus wird.⁷¹⁵

Ich teile diesen in der Einleitung des oben zitierten Aufsatzes deutlich ausgesprochenen Vorbehalt bezüglich der Verbindung von Theorien nationaler Ästhetik und Theorien des Faschismus.⁷¹⁶ Mir scheint jedoch, dass D’Annunzios eher unglückliche Herkunftsbegründung durch die Begriffe der ‚Rasse‘ und des ‚Bluts‘ erst *a posteriori* faschistisch interpretiert werden kann.⁷¹⁷ Die Anwendung D’Annunzios dieser beiden fatalen Begriffe findet seine Begründung hingegen in den Massendiskursen der Zeit.⁷¹⁸ Wie wir bereits wissen, wurde in D’Annunzios Zeit sowohl von Sighele als auch von Le Bon die Möglichkeit einer Wirkung auf die Masse anhand der Begriffe der ‚Rasse‘ theorisiert. Überlegungen zur Wirkung des Dramas durch dionysische Schauerzustände auf die Masse sind bereits bei Nietzsche zu finden.⁷¹⁹ Gerade diese Möglichkeit nimmt D’Annunzio sehr ernst, wenn er seine Idee preisgibt, durch das Drama mit rituellen Zügen der Menge die Schönheit offenbaren zu wollen. Die von Sighele theorisierte Offenheit der italienischen ‚Rasse‘ für die Schönheit macht D’Annunzio allgemein zum Thema seines künstlerischen Schaffens sowie zum Angelpunkt seiner Dramentheorien. Dass er seine

⁷¹⁵ Mehlretter, in Föcking, Schwarze (Hrsg.), *Una gente di lingua, di memorie e di cor*, S. 78.

Mehlretter spezifiziert, dass die gewagte These, der zufolge in den Denkern und Musikern der Florentina Camerata Wagners Idee zum Gesamtkunstwerk schon anwesend waren, „eine kulturpolitisch tendenziöse und dabei nationalistische Argumentation“ sei, die von den Nationalisten gerne als Strategie ausgenutzt worden ist (ebd.). Jedoch merkt Mehlretter gleichzeitig an (und ich stimme seinem Einwand zu), dass es dabei eher um D’Annunzios Gebrauch der Theorie der Spätrenaissance geht, die er wiederbeleben möchte (vgl. ebd.).

⁷¹⁶ Vgl. ebd., S. 73.

⁷¹⁷ Einer genaueren Auseinandersetzung mit D’Annunzio und seiner Nähe zum Faschismus ist das Unterkapitel 4.1.5 „Die Eroberung von Fiume“ dieser Arbeit gewidmet.

⁷¹⁸ Dass der Faschismus sich auch bei den Massentheorien bedient hat, um erfolgreich auf die Masse zu wirken, heißt noch nicht, dass die Anwendung D’Annunzios derselben Theorien von vornherein faschistisch ist.

⁷¹⁹ Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie“, in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung Ester Band*, S. 57.

„lateinische Herkunft“ durch das Recht des Blutes lobpreist, ist meiner Meinung nach als Rechtfertigung seines Anspruchs gegenüber Wagner zu verstehen, die „italienische Rasse“ zu repräsentieren und mit einem neuen Drama auf sie zu wirken. Nach dieser Logik steht der „blutige Italiener“ dem griechischen Geist aufgrund seiner Herkunft näher als der „blutige Deutsche“. Deswegen krönt Stelio Claudio Monteverdi (mit der Absicht, die Tradition der Renaissance wiederzubeleben) als „anima eroica, di pura essenza italiana“ (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 288)/ „heroische Seele von reinsten heroischer Prägung“ (GDA, *Das Feuer*, S. 191). Mit dem Attribut des Heroischen hat der Autor das von ihm selbst und in Monteverdi präsente zelebrierte Streben der Selbstüberwindung und der hypostatischen Verkörperung der sogenannten „griechisch-lateinischen“ Werte im Sinn, die die Masse im Anschluss an diese Tradition wieder ins Kulturvolk verwandeln können, weil diese mit ihr identisch und demzufolge ihr zugehörig sind.

Wagner ist im Roman nicht nur als diskursive Figur anwesend, sondern hat – wenngleich passiv – Anteil am Geschehen. Richard Wagner – der „Sohn der Dekadenz“ – verkörpert im Roman eine dem Verfall entsprechende Tendenz und wird in *Il Fuoco* zudem als vom Alter gekrümmter Mensch dargestellt, der dem Tod nah ist. Er habe, so wird gesagt, in Venedig die ersten Gespräche mit dem Tod gehabt (vgl. GDA *Il Fuoco*, in PR II, S. 354 und GDA, *Das Feuer*, S. 280).⁷²⁰ Bezüglich der zwei von Stelio und Wagner verkörperten, gegensätzlichen Positionen ist auffällig, dass der Protagonist gleich nach seiner Erhebung von der Masse durch die Zelebrierung des Lebens in die Falle der animalischen Triebe (den Beischlaf mit Foscarina) verfällt. Am Tag danach begegnet er Wagner, der, dem Verfall seines Lebens und seiner Kunstauffassung entsprechend, unvermittelt in Ohnmacht fällt. Beim Anblick Wagners entscheiden sich Stelio und Daniele Glauro, den Helden zu tragen:

[e]ssi portavano su le loro braccia il peso dell'Eroe, portavano il corpo tramortito di Colui che aveva diffusa la potenza della sua anima oceanica sul mondo, la carne moritura del Rivelatore che aveva trasformato in infinito canto per la religione degli uomini le essenze dell'Universo. [...] Stelio Èffrena sentì sotto la sua mano che reggeva il busto passata per l'ascella – egli s'arrestò un istante a riafferrare il vigore che gli fuggiva e guardò quel capo tutto bianco presso il suo petto – sentì sotto la sua mano ripalpitare il cuore sacro. [...] Abbiamo portato un eroe su le nostre braccia. Bisogna segnare questa giornata e celebrarla. I suoi occhi si sono riaperti in faccia a me; il suo cuore ha ripalpitato sotto la mia mano. Eravamo degni di portarlo [...] - Degno tu [sc. Stelio] non di portarlo soltanto ma di raccogliere, per mantenerla, qualcuna delle più belle promesse offerte dalla sua arte agli uomini che sperano ancora. (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 352 f.)⁷²¹

⁷²⁰ Stelios aufsteigende, auf die Feier des Lebens gerichtete Tendenz steht zu derjenigen Wagners im totalen Gegensatz. Wagner ist tatsächlich 1883, sieben Jahre vor der Veröffentlichung von *Il Fuoco*, in Venedig gestorben. D'Annunzio re-datiert die Anwesenheit Wagners und seinen Tod auf dieselbe Zeit des Aufenthaltes seines Helden, um sich als prädestinierter Nachfolger des deutschen Komponisten darzustellen.

⁷²¹ Übersetzung: „Sie trugen auf ihren Armen die Last des Helden, sie trugen den ohnmächtigen Körper dessen, der über die Welt die Macht seiner ozeanischen Seele ergossen, die sterbenden Hülle des Offenbarers, der für die Religion der Menschen das Wesen des Universums in unendlichen Gesang umgewandelt hatte. [...] so fühlte

Noch deutlicher scheint mir anhand der im Text verdichteten fiktionalen Situation, dass der Autor die Themen der Dekadenz als Tendenz zum Verfall braucht, um sich daraus zu erheben. Wir befanden uns bis jetzt auch in diesem Roman vor einer für die Romanhelden D'Annunzios typischen Situation: Der Protagonist träumt von einem überdurchschnittlichen, mithin übermenschlichen Leben, aber (ver-)fällt in die Triebhaftigkeit. Während allerdings Stelios Vorgänger dazu verdammt sind, sich gegen den Verfall nicht wehren zu können und trotz ihrer Überwindungsversuche an ihm zu scheitern, bietet das Schicksal dem zukünftigen italienischen Dramatiker die Möglichkeit, sich seiner Mission entsprechend aus dem Verfall zu erheben. Diese erste Begegnung mit Wagner muss symbolisch gelesen werden: Das erneute Schlagen von Wagners Herz unter Stelios Händen, das Öffnen seiner Augen und das Schicksalhafte seiner Ohnmacht in Stelios Anwesenheit sind Symbole für die Auferstehung einer neuen Kunst und der Mission, die Stelio hypostatisch und heldenhaft verkörpern muss, um sich aus der Dekadenz zu erheben. Wie Daniele Glauro seinem Freund Stelio erzählt, hat der Protagonist die Ehre, Wagner zu tragen, weil er ihm ebenbürtig ist. Damit ist er prädestiniert, Wagners Versprechen unter den Menschen mit seiner Kunst im Sinne einer (Re-)Aktion weiterzutragen. Durch die Wiederbelebung des Helden wird symbolisiert, dass Stelio dem Verfallenden (wie auch am vorherigen Abend der Menge und der Stadt Venedig) neues Leben einhauchen kann.

Diese am Anfang des zweiten Teils des Romans stattgefundene Begegnung stellt mehr als nur eine kleine Episode dar, vielmehr wird sich der Held in diesem Moment seiner Mission bewusster. Im Anschluss an diese Szene erlebt er die erste Vision seines Dramas,⁷²² das nach Stelios Vorstellung von der griechischen Tragödien-tradition inspiriert ist, jedoch als Gesamtkunstwerk erneuert wird, das trotz des Zusammenspiels von Musik, Tanz und Wort (was dem Helden zufolge die Ausdrucksmacht der drei Instanzen beeinträchtigt), das Wort als Träger und Fundament des Werks erklärt. Hierin unterscheidet sich sein Werkkonzept von dem Wagners.

Die in dieser Szene formulierte abstrakte Dramentheorie des Helden bzw. des Autors wird als Methode beschrieben, die Zuschauer den Dramenfiguren anhand des im Wort angelegten

Stelio Effrena unter seiner Hand, die durch die Achselhöhle den Oberkörper des Kranken trug – er mußte einen Augenblick anhalten, um die Kraft, die ihn zu verlassen drohte, wieder zu sammeln, und sah das auf die Brust gesunkene schneeweiße Haupt – so fühlte er das heilige Herz unter seiner Hand von neuem schlagen. [...] Wir haben einen Helden auf unseren Armen getragen. Wir müssen uns diesen Tag merken und ihn feiern. Unter meinen Blicken hat er die Augen wieder aufgeschlagen; unter meiner Hand hat sein Herz von neuem begonnen zu pochen. Unsere Hingebung hat uns würdig gemacht; ihn zu tragen [...]

- Du [sc. Stelio] warst nicht nur würdig, ihn zu tragen, sondern auch etliche der schönsten Verheißungen seiner Kunst aufzunehmen und sie den Menschen zu erhalten, die noch darauf hoffen.“ (GDA, *Das Feuer*, S. 278 f.)

⁷²² Stelio plant den Entwurf des von D'Annunzio 1896 bereits geschriebenen Dramas *La Città morta*, welches das Drama der griechischen Tradition aufgrund des Themas (Inzest), der bekannten drei Einheiten (Ort, Zeit, Handlung) sowie des Orts der Handlung (Griechenland) in gewisser Weise nachzeichnet. Um einen interessanten und fundierten Einblick in D'Annunzios Dramen allgemein und besonders in *La Città morta* zu bekommen, empfehle ich die Lektüre von Andrea Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*, Mursia, Milano: 1991.

Schweigens durch eine Kommunion näherzubringen (vgl. ebd., S. 359-361 und GDA, *Das Feuer*, S. 287-290). Im Sinne der antiken Heldenkulte wird auch hier die Identität zwischen Menge und den dargestellten Leidenschaften durch das Bild vom gemeinsamen Speisen dargestellt. Bezüglich des Zusammenhangs zwischen Wort, Speise und Identität ist die bildliche Beschreibung des Autors seiner Absicht, durch das Drama das Leben darzustellen, eine nähere Analyse wert:

- La vita! [...] In un attimo solo, ecco, tutto quel che trema piange spera anela delira nell'immensità della vita, si aduna nel tuo spirito e si condensa con una sublimazione così rapida che tu credi di poterla manifestare in una sola parola. [...]
- Hai tu mai veduto, in qualche istante, l'Universo intero dinanzi a te come una testa umana? Io sì, mille volte. Ah, reciderla come colui che recise d'un colpo la testa di Medusa, e tenerla sospesa dinanzi alla folla, da un palco, perché essa non la dimentichi mai più! Non hai tu mai pensato che una grande tragedia potrebbe somigliare al gesto di Perseo? Io ti dico che vorrei togliere dalla Loggia dell'Orcagna e trasportare nell'atrio del nuovo teatro il bronzo di Benvenuto, per ammonimento. Ma chi darà a un poeta il ferro di Erme e lo specchio di Atena? (Ebd., S. 364 f.)⁷²³

Die Suche des Helden nach dem Leben durch das Wort könnte auf den ersten Blick mit dem Gestus des tötenden Helden unvereinbar erscheinen, allerdings zeigt eine tiefere Überlegung eine interessante Bedeutung. Wir wissen bereits sowohl aus der Wahlrede des Autors als auch aus der Rede Stelios an die Masse, dass das Wort mit der Gebärde des Helden verglichen wird, weil laut D'Annunzio *beide* Schönheit und Leben erzeugen. Diese Absicht verfolgt der Autor auch im Roman.

Warum wird allerdings die Geste Perseus' hier als Beispiel für das Vorhaben Stelios gewählt? Der Mythologie zufolge tötet Perseus die Medusa. Sie ist die Frau mit Schlangen im Haar, die durch ihren Blick die Menschen in Stein verwandelt; Perseus überlebt dank eines Spiegels, mithilfe dessen er die Medusa nicht ansehen muss. Er schneidet ihr mit einem Schwert den Kopf ab.⁷²⁴ Die Bronzestatue von Benvenuto zeigt den Helden, der mit dem Helm, der ihn unsichtbar gemacht hatte, triumphierend auf Medusas kopflosem Leichnam steht und in der rechten Hand das Schwert trägt, während er mit der linken ihren Kopf in die Höhe hebt.⁷²⁵

⁷²³ Übersetzung: „- Das Leben! [...] – In einem einzigen Augenblick hat sich hier alles. Was in der Unermeßlichkeit des Lebens zittert, weint, hofft, sehnt und irrt, in deinem Geist zusammengedrängt, hat sich in einem raschen Niederschlag verdichtet, daß du wähnst, es in einem einzigen Wort zum Ausdruck bringen zu können. [...] Hast du jemals, in irgendeinem Augenblick, das ganze Universum vor dir gesehen wie ein Menschenhaupt? Ich sah es so, tausende von Malen. Ach, und es nun vom Rumpf zu trennen, wie jener Held, der mit einem Streich das Haupt der Medusa abhob, und vor einer Schaubühne herab es der Menge* zu zeigen, damit sie es nie wieder vergessen könne! Hast du je gedacht, daß eine große Tragödie dieser Gebärde des Perseus gleichen könnte? Ich sage dir: ich möchte die Bronze des Benvenuto von der Loggia des Orcagna wegnehmen und sie, zur Mahnung, im Vorhof des neuen Theaters aufstellen. Aber wer wird einem Poeten das Sichelschwert des Hermes und den Spiegel der Athene geben?“ (GDA, *Das Feuer*, S. 294 f.)

*In der italienischen Originalfassung steht die ‚Masse‘.

⁷²⁴ Vgl. Heinrich Krauss, Eva Uthemann, *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum*, C.H. Beck, München: 2011, S. 65.

⁷²⁵ Vgl. Benvenuto Cellini, „Perseo“, in [https://de.wikipedia.org/wiki/Perseus_\(Benvenuto_Cellini\)/#media/File:Firenze.Loggia.Perseus01.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Perseus_(Benvenuto_Cellini)/#/media/File:Firenze.Loggia.Perseus01.JPG) (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

Wichtig in diesem Zusammenhang ist sich näher anzuschauen, was der Autor in der oben zitierten Textstelle mit dem Begriff ‚Leben‘ meint. Hier geht es nicht um das allgemein Lebendige; vielmehr werden in der oben zitierten Textstelle besondere Lebenszustände genannt: Zittern, Weinen, Wirr-Reden, Sehnsucht usw. Nun scheint hier gerade nicht das Schöne am Leben hervorgehoben zu werden, sondern die gefährlichen Leidenschaften oder Rasereien, die durch das Wort bzw. durch das Drama geheilt werden müssen. Medusa verkörpert symbolisch das Gefährliche. Perseus‘ tödlicher Akt befreit das Leben von dieser Gefahr: Er darf jetzt der Menschheit den Kopf Medusas zeigen, weil ihrem vormals tödlichen Blick jetzt gefahrlos begegnet werden kann. Dasselbe will der Autor durch das Drama bewirken: Der Dichter triumphiert genauso wie der Held über die Gefahren des Lebens. Ihm wird dieselbe Aufgabe wie Perseus zugesprochen, da er das Gefährliche bzw. den tötenden Blick Medusas überstanden hat. Die theatralische, in sich abgeschlossene Darstellung der tödlichen Leidenschaften muss heldenhaft auf der Bühne verkörpert werden, damit die Menge davon geheilt oder befreit wird. Diese neue Form der Katharsis ähnelt – wie bereits angekündigt – der Wirkung einer Impfung. Die Menge wird durch das Drama gegen das Krankhafte geimpft und zum schönen Leben erzogen, weil sie dieses beispielhaft als Muster nimmt, um nicht wieder in die tödliche Krankheit zurück zu (ver-)fallen oder um zu lernen, wie man diese im Sinne einer aufsteigenden Moral, welche der Autor hypostatisch verkörpert, behandelt. Die Seele der Menge ist mit den sich auf der Bühne befindenden Figuren identisch, da diese die Gespenster ihrer Seele darstellen. Durch die Aufführung und ihre Performativität wird diese Identität zu einer Kommunion, die durch das ‚körperliche‘ Ins-Werk-Setzen der Schauspieler auf dem Massekörper agiert, auf ihn wirkt und somit reinigt. Der tötende Blick der Medusa stellt das Krankhafte dar, das die Menge verkörpert. Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass der Autor sich vom Krankhaften bereits durch das Schreiben seiner Romane befreit hatte. Nun darf er aufgrund dieser Heilung wie Perseus über den Leichnam der tödlichen Leidenschaften triumphieren, weil das Schreiben ihn vom Krankhaften geheilt und demzufolge seine Hinwendung zur Menge vorbereitet hat. Dass es um eine Identifizierung zwischen der Figur auf der Bühne und den Zuschauern gehen muss, wird im Roman anhand Stelios Begründung klarer. Hierbei erklärt er die Wahl Foscarina als Instrument für seine Mission:

- La sua potenza su la scena, quando parla e quando tace, è più che umana. Ella risveglia nei nostri cuori il male più occulto e la speranza più segreta; e pel suo incanto il nostro passato si fa presente, e per la virtù dei suoi aspetti noi ci riconosciamo nei dolori sofferti dalle altre creature in ogni tempo, come se l'anima da lei rivelata fosse la nostra medesima anima. (Ebd., S. 369)⁷²⁶

⁷²⁶ Übersetzung: „- Ihre Macht auf der Bühne, ob sie redet oder ob sie schweigt, ist übermenschlich. Sie weckt in unseren Herzen das tiefst verborgene Böse und die geheimste Hoffnung; und durch ihren Zauber wird unsere

Diese Identifizierung, die von der Anwendung des Personalpronomens ‚noi‘ und des Sich-Wiedererkennens in der Schauspielerin herrührt, erinnert in gewisser Weise an das Narziss‘ Komplex,⁷²⁷ das wiederum auf den Ästhetizismus und auf den beispielhaften Roman *Dorian Grey* zurückführt. Allerdings hat Narziss auch eine Gemeinsamkeit mit der Medusa: den tödlichen Blick. Wie verhalten sich diese Figuren zueinander, v. a. im Hinblick auf den Ästhetizismus und auf das Drama im Sinne D’Annunzios? D’Annunzios Fassung des Ästhetizismus unterscheidet sich von der allgemeinen, weil das Sich-Anschauen im Spiegel bzw. die rückblickende Analyse des eigenen Lebens trotz des *Piacere* im Schreiben nicht zum Tod führt, sondern lebendige Kunst produziert. V. a. aufgrund der für die Analyse notwendigen Reflexionsebene entfernt sich der Autor von Narziss, in dessen Sich-Verliebtheit die Reflexion fehlt. Interessanterweise jedoch haben die eigentlich gegensätzlich erscheinenden Helden Andrea Sperelli (Ästhet) und Stelio Effrena (Übermensch) eine nicht zu unterschätzende Ähnlichkeit: Sie stellen anhand biografischer Parallelen den Autor dar, während die anderen Helden diese Nähe weniger stark aufweisen. Zwischen dem Ästheten und dem Übermenschen, welche beide für den eigenen Blick stehen können, stehen jedoch andere Akteure, die das zu heilende Krankhafte verkörpern; diese können außerdem für den Blick des Anderen stehen. Da der Autor wie Perseus dank einem spiegelnden Wappenschild (bzw. auf einer anderen Ebene: mit dem Roman) die Medusa und damit den tödlichen Blick des Anderen (Dekadenz im Sinne von Verfall) getötet hat, kann er über sie triumphieren und die nun nicht mehr tödlichen Augen der Medusa stolz der Menge zeigen.

Warum erzeugt die Spiegelung von sich im Anderen Leben statt Tod? Narziss stellt die Identität mit sich selbst her; er ist jemand, der nichts anderes als sich selbst erkennt. Hierdurch wird klar, dass ein solches Verfahren für die lebendig werdende Masse nicht angewandt werden kann. Napolitano äußert in ihrem bereits zitierten Werk die These, dass Ovids Bearbeitung des Narziss-Mythos darauf hinweist, dass der Anspruch, Vielfalt auf Einheit zu reduzieren, zu nichts anderem als zur Unmöglichkeit des individuellen Überlebens sowie zur Zerschlagung jeglicher Kommunikation führt. Nur durch das Erkennen des Anderen kann das Identische die eigene Identität und der Andere die eigene Alterität ausdrücken.⁷²⁸ Diese Erklärung scheint mir problemlos auf die Massenthematik anwendbar zu sein. Der Anspruch, die Vielfalt auf Einheit zu reduzieren, die das Überleben des Individuums unmöglich macht, hat insofern auch mit der

Vergangenheit zur Gegenwart, und durch die Wirkung ihres Mienenspiels erkennen wir uns wieder in den Schmerzen, die von anderen Geschöpfen zu allen Zeiten gelitten wurden, als ob die von ihr offenbarte Seele unsere eigene wäre. (GDA, *Das Feuer*, S. 301)

⁷²⁷ Hofmannsthals Frühphase fundiert interessanterweise ebenfalls auf dem Narziss-Komplex. Vgl. die Unterkapitel 3.3 und 3.3.1 dieser Arbeit.

⁷²⁸ Vgl. Napolitano, S. 99.

Masse zu tun, weil die Masse als eine zur Einheit gewordene Vielfalt beschrieben wird, in der die Subjektivität des Individuums vernichtet wird und welche nur sich selbst und ihren tödlichen Drang sieht.

Eine Tragödie, die die Masse in ein Kulturvolk verwandeln muss, kann dementsprechend nicht über diesen Mythos funktionieren, sondern muss neben Ich und Ich-Erscheinung das Andere als Instanz miteinbeziehen. Es ist kein Zufall, dass D'Annunzio den Kopf der Medusa als dritte Instanz wählt, in deren Mythos laut Napolitano ihr Gesicht als Spiegel dient, was sie an Dionysos annähert.⁷²⁹ Diese Koppelung von Dionysos und Medusa aufgrund ihrer Spiegelrolle (als Darstellung jeweils des Lebens und des Todes) ist für die von D'Annunzio auf das Dionysische basierte und durch die Medusa symbolisierte Dramentheorie gewinnbringend, weil die Masse sich auf der Schwelle zwischen Leben und Tod befindet. D'Annunzios Medusenkopf als Symbol für das Drama stimmt darüber hinaus in noch mehreren Punkten mit Napolitanos Erklärung dieser Figur überein, die ich hier knapp wiedergebe. Wenn Medusa als abgeschnittener Kopf dargestellt wird (wie etwa in der Statue Benvenutos), dann verkörpert sie eine durch eine Maske agierende und wirkende Macht, die gänzlich als Maske auftritt. Außerdem schreibt Napolitano, dass der abgeschnittene Kopf eine apotropäische Funktion in vielen Ritualen innehatte, weil ihre Macht hierdurch anders orientiert und kontrolliert werden konnte. Durch die Maske steht die Macht der Medusa dem Einzelnen zu Verfügung, weil sie den reinen, ursprünglichen und ihr immanenten Schreck darstellt, der durch die Macht des Blicks verkörpert ist.⁷³⁰

Wie wir gelesen haben, wünscht sich Stelio, die Statue Benvenutos als Mahnung ins Atrium des neuen Theaters zu stellen. Da Stelio genauso wie der Autor das Drama als Ritual konzipiert, hat der abgeschnittene Kopf Medusas eine apotropäische Funktion und der Dichter, genauso wie der sie tötende Held, verfügt über ihre Macht bzw. über den von ihr verkörperten Schreck. Dieser tragische Affekt soll unter anderem durch die Medusa in der Menge erzeugt werden. Mit ihm wird eine therapeutische Wirkung angestrebt: Die Menge muss vom Blick in diese unheimliche, tödliche Macht so erschrocken werden, dass sie die auf der Bühne dargestellten tödlichen Affekte vermeiden wird und womöglich sogar lernt, sie fortan zu bekämpfen. Da die Maske auch in den griechischen Tragödien Verwendung fand und in der Erklärung Napolitanos ebenso als Verkleidung im theatralischen Sinne verstanden werden kann, finden wir ihre theatralische Funktion in D'Annunzios Dramentheorie wieder. Foscarina muss diese Maske tragen, damit sie als sie selbst verschwindet und zu reiner apotropäischer Macht wird, die in der Hand des

⁷²⁹ Vgl. ebd., S. 100.

⁷³⁰ Vgl. ebd.

Autors liegt, um auf die Menge wirken zu können bzw. damit die Menge sich mit ihr identifiziert. Interessant diesbezüglich ist, dass Medusas Gesicht oder Maske Napolitano zufolge das Andere in der Wechselseitigkeit der Figur des Zuschauers und des Bilds im Spiegel darstellt, was eine doppelte Wirkung erzeugt: Medusas Macht funktioniert sowohl im aktiven Anblicken als auch im passiven Angeblickt-Werden.⁷³¹ Foscarina muss in Medusas Gewand das Andere verkörpern, das im Narziss-Mythos zwischen dem Schauenden und seiner Erscheinung im Spiegel vermisst wurde. Diese Spiegelsituation finden wir auch in der Statue Benvenuto's wieder. Der Held ist der Autor, der den Medusenkopf hochhebt und ihn der Masse zeigt. Zwischen dem Autor-Helden und der Masse, die im Zusammenspiel eine dem Narziss-Mythos ähnliche Spiegelsituation darstellen können (die Masse und der Held empfinden dieselben Triebe) steht die Maske der Medusa, die den Sieg des Helden über den tödlichen Blick darstellt und jetzt als Mahnung für die Masse steht, die ihn vor einer tödlichen Erscheinung seiner selbst rettet. Somit nähern wir uns der freudschen Vorstellung des epischen Dichters als Vorläufer des Massenführers an.⁷³² Durch das Drama tritt der Autor aus der Massenpsychologie heraus, weswegen er der Masse den Schrecken vor Augen führen kann. So identifiziert sie sich mit diesem Affekt, während der Autor mit der tötenden Gebärde des Helden auftritt, was ihn zum Helden erklärt, der das Streben nach der Überwindung des Tödlichen darstellt, die Held und Masse einigt. Die Wahl der Schauspielerin Foscarina als Identifizierungsinstanz oder als Trägerin der Medusenmaske erfolgt nicht nur aufgrund ihrer weltweit akklamierten Kunst, sondern auch weil sie, wie wir mehrmals gesehen haben, mit der Masse eng verknüpft ist:

[l]'artefice riconosceva in lei la creatura dionisiaca, la vivente materia atta a ricevere i ritmi dell'arte, a esser foggia secondo le figure della poesia. (Ebd., S. 372)⁷³³

D'Annunzio's Dramentheorie übernimmt diejenige Nietzsches in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in der man liest, dass

[d]ie dionysische Erregung im Stande [ist] einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung [sc. das Ur-Eine, das sich in den Schauern des Rausches offenbart und das die Künstler nachahmen] mitzuteilen.⁷³⁴

Da Nietzsche das Dionysische als das Ur-Eine beschreibt, das Mensch und Mensch sowie Mensch und Natur bindet, kann man auch die Masse als Bindung zwischen Menschen und Natur miteinbeziehen, weswegen der dionysische Rausch die beste Vermittlung zu sein scheint,

⁷³¹ Vgl. ebd., S. 101.

⁷³² Vgl. Freud, S. 75.

⁷³³ Übersetzung: „Der Künstler erkannte in ihr das dionysische Geschöpf, den lebendigen Stoff, der bereit ist, die Rhythmen der Kunst zu empfangen, nach den Gebilden der Poesie gestalten zu werden.“ (GDA, *Das Feuer*, S. 305)

⁷³⁴ Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie“, in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung Ester Band*, S. 57. Auch Mehlretter zitiert u. a. diese Nietzsche-Passage als eine der wesentlichen für D'Annunzio's Dramenfassung (vgl. Mehlretter, in Föcking, Schwarze (Hrsg.), *Una gente di lingua, di memorie e di cor*, S. 76).

um die Identifizierung der Masse zum Dargestellten zu erzeugen. Diese ist nicht zuletzt eng an das Bild der Medusa geknüpft – wenn auch mit vertauschten Rollen. Darüber hinaus liest man bei Nietzsche, dass

[u]nter dem Zauber des Dionysischen [...] [wiederfeiert] auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur [...] ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.⁷³⁵

Dies kann man wiederum auch auf die Masse übertragen, weil der Künstler durch dionysische Zustände das Versöhnungsfest mit seiner verlorenen Tochter, nämlich der Masse, feiert. Um nicht in die tödliche Massenpsychologie zu (ver-)fallen, wird zwischen ihm und ihr die Instanz des Anderen bzw. die Medusa eingesetzt.⁷³⁶ Darüber hinaus ist logisch, dass die dionysische Frau Foscarina geeignet ist, dionysische Zustände zu erwecken und dank des Wortes des Dichters, ihres Körpers und der Maske der Medusa die Feier für die dionysische Masse zu veranstalten. Die Möglichkeit der Identifizierung zwischen ihr und der Masse ist auch in ihrer Charakterisierung als ‚unzählbar wie die Wellen des Meers‘ zu finden. Diese Metapher wurde im Roman auch für die Masse eingesetzt. Der Leser wird sich auch daran erinnern, dass vor der Rede Stelios an die Masse gesagt wird, Foscarina sei aus dem Massenmeer geboren.⁷³⁷ Der Verwandlung der Frau ins Instrument der Kunst bzw. in Maske, die aus dem triebhaften Ur-Zustand Poesie und Leben schafft, ist der zweite Hauptteil des Romans gewidmet. Dieses Verfahren muss nicht als Entmenschlichung der Frau verstanden werden, vielmehr scheint mir die Absicht des Autors näher liegend, der zufolge sein Instrument genauso übermenschlich und

⁷³⁵ Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie, in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung Ester Band*, S. 25. Auch von Mehlthreter, in ebd. zitiert. Im Roman *Il Fuoco* findet man auch die Beschreibung der Architektur des neuen, noch unvollendeten *Teatro d'Apollo* in Rom, dessen Struktur erdacht wurde, um die Dramentheorie des Autors durch die Architektur des Theaters zusätzlich zu ermöglichen (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 498 und GDA, *Das Feuer*, S. 475 f.). Nun scheint die Struktur des Theaters aufgrund ihrer Nähe zur Natur das Dionysische zu ermöglichen und gleichzeitig, dank der Ordnung der in Marmor erdachten Architektur, auf den erhöhenden Weg zum Apollinischen bzw. zur Poesie hinzuweisen.

⁷³⁶ An dieser Stelle möchte ich den Leser auf den ersten und zweiten Exkurs im zweiten Kapitel meiner Arbeit hinweisen, in denen ich das Unbehagen Hofmannsthals D'Annunzio gegenüber bezüglich des Begriffs des „Medusenhaften“ in seiner Wahrnehmung angesprochen habe. Hofmannsthal beschreibt damit die Erlebnisse der Charaktere D'Annunzios, die laut ihm nicht der Handlung, sondern dem Sich-Anschauen und dem damit verbundenen Tod verpflichtet waren. Hier taucht Medusa als Maske auf, aber sie steht nicht für den Todesblick, sondern für die Erzeugung von Leben. Masini schreibt in seinem bereits zitierten Beitrag „Lo sguardo della Medusa“, in Mariano (Hrsg.), *Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 Settembre 1973*, dass im Frühwerk D'Annunzios diese medusenhafte Erfahrung für die geheimnisvolle Durchdringung von *contemplatio voluptatis* und *contemplatio mortis* steht. Gerade in dieser Durchdringung sieht Masini bereits im Frühwerk die Möglichkeit, Medusa als Spiegel einer Lebensallegorie zu interpretieren (vgl. Masini, in ebd., S. 291).

⁷³⁷ Außerdem ist es an dieser Stelle erwähnenswert, dass Foscarina die „pànico“ (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 372)/ „Panik“ (GDA, *Das Feuer*, S. 305) Stelios über die Ungewissheit bezüglich des Erfolgs seiner Mission einzudämmen versucht und ihn an seine vermeintliche eigene Ode erinnert, die mit dem Vers „Io fui Pan“ (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 374)/ „Ich war Pan“ (GDA, *Das Feuer*, S. 307) beginnt. Ich glaube, dass die Ode hier metonymisch für die in derselben Zeit der Anfertigung von *Il Fuoco* geschriebenen Gedichte der 1903 erschienen Gedichtsammlung *Alcyone* steht, die nicht zufällig aufgrund des Panismus D'Annunzios bekannt wurde. Das bestätigt meine These, dass der Panismus die sublimierte Form der Panik ist, und dass gerade diese Schnittstelle das Paradox der literarischen Dekadenz in Bezug auf die Massethematik ausmacht.

überlegen werden muss wie er. Es geht darum, dass Foscarina die menschlichen Leidenschaften wie die Liebe zu ihm zugunsten der Kunstmission opfern muss, damit sie auch zu einer ihm ähnlichen Heldin wird,⁷³⁸ und zwar einer jenseits des Lebens lebendigen Heldin (ebd., S. 469 und GDA, *Das Feuer*, S. 436): Ihre Rolle als Heldin muss sich nicht nur auf der Bühne und innerhalb der Fiktion abspielen, eher muss sie in der Realität ihr Fundament haben, das auf der Ablehnung der menschlichen Leidenschaften basiert, damit auch sie übermenschlich wird. Jedoch ist dieses Verfahren problematisch: Einerseits könnte der Versuch, die Frau als Heldin zu krönen, als modernes Element gelesen werden, dennoch bleibt die Figur der Frau im Leid verankert, weil sie sich gegen ihren Willen aufopfern muss, während der Verzicht des Helden auf ihre Liebe eher schmerzlos dargestellt ist. Das enthält nun gleichzeitig die Modernität und die Problematik von *Il Fuoco*.

Zum ersten Mal in D'Annunzios Schaffen wird die Geschichte auch aus der Perspektive der Frau erzählt, der der Autor viele rührenden Seiten v. a. in Bezug auf ihre von Sorge um Hunger und Leben geprägte Kindheit und ihre Anfänge in der Kunst des Schauspielens widmet (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 443-447 und GDA, *Das Feuer*, S. 400-403). Interessant ist diesbezüglich die Problematik der Entfernung vom Leben aufgrund ihrer mimetischen weltbekannten Kunst, und zwar ihre Fähigkeit, die Charaktere wahrhaftig auf der Bühne beleben zu können. Diese führt jedoch zur Konsequenz, dass die der Fiktion angehörenden Figuren nach der Aufführung in ihr weiterleben. Auf diese Weise Berühmtheit zu erlangen, hat ihr bereits in ihrer Kindheit einen Teil ihres Lebens genommen.⁷³⁹ Nun scheint die Protagonistin vom Anfang ihres Lebens an prädestiniert dafür zu sein, aufgrund ihrer Kunst von ihrer Person und vom Leben entfremdet zu werden, während sie andererseits durch existentielle Nöte ins Leben zurückgezwungen wird. Dieses Schwanken zwischen Maske und Person prägt die Protagonistin von Anfang an; dies allein hätte sie bereits zur Heldin gemacht. Der Versuch des Helden, sie in die

⁷³⁸ Bezüglich der neuen Rolle Foscarinas als Medusa kann man noch eine zusätzliche Reflexionsebene miteinbeziehen, die sich mit der Ablehnung der menschlichen und gefährlichen Triebe und Leidenschaften vereinbaren lässt. Stelio muss Perseus ähnlich werden und die Macht der Medusa in den Händen halten, ohne selbst ihrer tödlichen Macht zu (ver-)fallen. Sie würde ihm die Erfüllung seiner Mission verbauen, weil er sich, metaphorisch ausgedrückt, nicht mehr als Übermensch darstellen könnte, der über den menschlichen Affekten steht. Dieser Komplex wird in dem von Stelio erzählte Märchen von Dardi und Perdianza wiedergegeben (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, 484-492 und GDA, *Das Feuer*, S. 456-467). Die Mission des Helden in Bezug auf Foscarina besteht eben darin, dass er das für ihn Tödliche (ihre Leidenschaft) entfernt und diese Leidenschaft stattdessen auf die Menge richtet. Diesen Akt der metaphorisch ausgedrückten Lenkung des Blicks der Medusa sieht man auch in der Statue des Perseus, in dem er den Blick der Medusa nicht auf sich, sondern gegen die anderen richtet. Er musste sie mit einem spiegelnden Wappenschild töten, um ihren tödlichen Blick zu vermeiden. Interessanterweise merkt Foscarina später im Roman, wenn ihr ihre Rolle beim Sich-Spiegeln als Maske und Instrument schmerzlich bewusst wird, dass sie in ihrer Seele eine Medusa trägt (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 398 und GDA, *Das Feuer*, S. 339).

⁷³⁹ Diesbezüglich ist Foscarinas Beschreibung der Verkörperung der Rolle Giuliettas in Verona sehr interessant, v. a. die Erzählung der Schauspielerin von ihrer Unfähigkeit, nach der Aufführung weitersprechen zu können, weil sie zusammen mit Giulietta auf der Bühne gestorben war (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 455 und GDA, *Das Feuer*, S. 416).

Sphäre der Übermenschlichkeit zu erhöhen und ein psychologisches Narrativ zu erzeugen, um ihren Verzicht auf die Liebe zugunsten der Kunst stärker zu machen, hat hingegen die Konsequenz, dass der junge übermenschliche Protagonist aufgrund seines Selbstverständnisses der Wichtigkeit seiner Mission und seiner fehlenden Bereitschaft zum Verzicht, unmenschlich und unerträglich wird (vgl. GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 432 und GDA, *Das Feuer*, S. 385). Ihm fehlt eine psychologische Tiefe, die seine Mission menschlicher und erträglicher hätte machen können. Dies ist meiner Meinung nach die größte Schwäche des Romans. Während der Protagonist dank der Fiktion und der Frau gleichzeitig als Held zu Fiktion und Realität gehören darf, muss Foscarina in der Fiktion und in der Realität zur Maske werden und Fiktion bleiben, um wie der Held übermenschlich zu werden. Die Frau als Maske, selbst wenn sie zur übermenschlichen Sphäre gehört, bleibt im Dienste des männlichen schöpferischen Autors und daraufhin diesem leider unterlegen. In Bezug auf die Statue Perseus' bleibt die Frau als Medusa immer das Andere bzw. eine Maske. Genauso wie die Masse darf sie nie sie selbst sein.

„Le dramaturge est mort! Vive le dramaturge!“

Die Prädestination des Helden, Wagners Nachfolger zu werden, wird am Schluss des Romans symbolisch durch den Tod Wagners und die Ehre angekündigt, seinen Leichnam zusammen mit seinen Jüngern und mit zwei für diesen Anlass aus Rom nach Venedig angereisten Architekten des neuen *Teatro d'Apollo* tragen zu dürfen. Diese hatten v. a. die Aufgabe, Lorbeerbündel von dem Hügel des genannten Theaters zur Verehrung Wagners mitzunehmen. Stelio darf den Leichnam selbstverständlich an der Kopfseite tragen.

Il corteo fu breve. La barca mortuaria andava innanzi; seguiva la vedova con i cari; poi seguiva il drappello giovanile. [...] L'alto silenzio era degno di Colui che aveva trasformato in infinito canto per la religione degli uomini le forze dell'Universo. [...] All'approdo uno stuolo taciturno di devoti attendeva. [...] I sei compagni tolsero il feretro dalla barca e lo portarono a spalla nel carro che era pronto su la via ferrata. I devoti appressandosi deposero le loro corone su la coltre. Nessuno parlava. Allora s'avanzarono i due artieri con i loro fasci di lauri còlti sul Gianicolo. Membruti e possenti, eletti tra i più forti e tra i più belli, parevano foggianti nell'antica impronta della stirpe romana. Erano gravi e tranquilli, con la libertà selvaggia dell'Agro nei loro occhi venati di sangue. I loro lineamenti risentiti, la fronte bassa, la chioma corta e crespa, le mascelle salde, il collo taurino, ricordavano i profili consolari. La loro attitudine scevra d'ogni ossequio servile li faceva degni del carico. I sei compagni a gara, divenuti eguali nel fervore, prendendo i rami dai fasci li sparsero sul feretro dell'eroe. Nobilissimi erano quei lauri latini, recisi nella selva del colle dove in tempi remoti scendevano le aquile a portare i presagi, dove in tempi recenti e pur favolosi tanto fiume di sangue versarono per la bellezza d'Italia i legionarii del Liberatore. Avevano i rami diritti robusti bruni, le foglie dure, fortemente innervate, con i margini aspri, verdi come il bronzo delle fontane, ricche d'un aroma trionfale. E viaggiarono verso la collina bávvara ancóra sopita nel gelo; mentre i tronchi insigni mettevano già i nuovi germogli nella luce di Roma, al romorio delle sorgenti nascoste. (GDA, *Il Fuoco*, in PR II, S. 517 f.)⁷⁴⁰

⁷⁴⁰ Übersetzung: „Der Zug war kurz. Die Totenbarke fuhr voran; dann folgte die Witwe mit ihren Lieben; schließlich die jugendliche Schar. [...] Das tiefe Schweigen war würdig dessen, der die Kräfte des Universums für das

Der Leser wird sich daran erinnern, dass im Vorwort von *Convito*, in dem die Absicht der Künstler preisgegeben wurde, die auf der Menge wirkende Kunst in der Gesellschaft zu verbreiten, ein ähnliches Ende beschrieben worden ist. Dort wird genauso wie hier durch das Ritual die Kontinuität und die Unsterblichkeit der Rolle des Künstlers für die Gesellschaft thematisiert: Wagners Leichnam substituiert in dieser Szene das Schönheitsgötzenbild, aber er enthält dieselbe Bedeutung, weil Wagner durch seine Person auch etwas in der Gesellschaft bewirkt und ein neues Theater gegründet hat. Nun ist Wagner der Tendenz seiner verfallenden Moral und dem sich noch im Winterschlaf befindlichen Hügel in Bayern entsprechend tot, aber Stelio, der die aufsteigende Moral verkörpert und diese mit einem ähnlichen Mittel wie Wagner bzw. mit dem Drama verbreiten will, darf die Prozession eröffnen. Er stellt genauso wie die Lorbeerpflanze und die Keime im Licht der Stadt Rom das Leben, aber v. a. das Weiterleben jenseits des Todes dar.

Auch in den Bestattungsritualen der Könige fand ein ähnliches Verfahren Anwendung, weil als Zeichen der Unsterblichkeit der von ihm für das Volk verkörperten Rolle zusammen mit dem Leichnam sein Bildnis in der Prozession mitgetragen wurde.⁷⁴¹ Der Künstler braucht kein Bildnis von ihm mittragen zu lassen: Seine Macht muss nicht durch Objekte fetischisiert und sichtbar gemacht werden, weil das Zeichen für die Unsterblichkeit seiner Rolle schlechthin seine Kunstwerke und der Ruhm sind, den die Menge ihm schenkt. Diesbezüglich ist kein Zufall,

Streben der Menschen nach dem Göttlichen in einen unendlichen Gesang verwandelt hatte. [...] Am Landungsplatz wartete schweigend eine Schar von Verehrern. [...] Die sechs Gefährten holten die Bahre von dem Bot und trugen sie auf ihren Schultern in den Wagen, der auf der Eisenbahn bereit stand. Die Verehrer traten herzu und legten ihre Kränze auf dem Bahrtuch nieder. Niemand sprach. Dann traten die beiden Handwerker mit ihren Lorbeerzweigen vom Gianicolo vor. Es waren prächtige, kraftvolle Männer; unter den schönsten und stärksten ausgewählt, sahen sie aus, schienen sie nach dem alten Gepräge des römischen Geschlechts gebildet. Sie waren ernst und ruhig, und aus ihren blutig geäderten Augen leuchtete die wilde Freiheit der römischen Campagna. Ihre empfindsamen Gesichtszüge, die niedrige Stirn, das kurze Kraushaar, die starken Kiefer und der Stiernacken erinnerten an Köpfe aus der Zeit der Konsuln. Ihre Haltung, frei von jeder Unterwürfigkeit, ließ sie ihrer Last würdig erscheinen. Die sechs Gefährten, von gleichem Eifer beseelt, nahmen die Zweige aus den Bündeln und streuten sie über die Bahre des Helden. Sie waren von edelster Herkunft, diese römischen Lorbeeren, im Hain jenes Hügels geschnitten, auf dem in fernen Zeiten die Adler sich niederließen, um Weissagungen zu künden, und auf dem vor kurzer und dennoch sagenhafter Zeit die Legionen des Befreiers endlose Ströme von Blut vergossen hatten um der Schönheit Italiens Willen. Und die Zweige waren gerade, stark und braun, die Blätter hart, kräftig geädert, mit rauen Rändern, grün wie die Bronze der Brunnen, und sie dufteten noch nach Triumph. Und sie führten zu dem bayrischen Hügel, der noch verschlafen in winterlichem Frost lag, während die herrlichen Stämme im Lichte Roms, beim Murren verborgener Quelle, schon neue Triebe ansetzten.“ (GDA, *Das Feuer*, S. 501-503)

⁷⁴¹ Vgl. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, und besonders das Kapitel VII „The King never dies“, S. 314-450. Barilli schreibt zurecht, dass das Ende des Romans symbolisch zu lesen ist. Er erklärt jedoch nicht, was das Symbolische dieser Szene ausmacht und liest darin lediglich die Verehrung des Autors Wagner gegenüber (vgl. Barilli, S. 128 f.). Goudet sieht in der Schilderung der Beerdigung Wagners ein nicht abgeschlossenes Ende, das er mit dem Ende des Romans *Il Piacere* vergleicht (vgl. Goudet, S. 239). Bezüglich des Schlusses von *Piacere* habe ich bereits Mazzarella zitiert, der in Andreas Prozession hinter einem Möbelstück eine Art Beerdigung sieht. In dieser letzten Szene des Romans *Il Fuoco* ein Echo desjenigen von *Il Piacere* zu sehen ist nicht abwegig. Ich bin allerdings mit Goudets Meinung nicht einverstanden, der in der Szene von *Piacere* die Möglichkeit einer Kontinuität sieht und in derjenigen von *Il Fuoco* die Unmöglichkeit des Autors, etwas Neues zu schaffen und sein Bedürfnis, sich wiederholen zu müssen (vgl. ebd.). Squarotti sieht in dieser letzten Szene den Tod der Kunst und der Schönheit (vgl. Squarotti, S. 115).

dass am Ende des Romans der Ruhm des Künstlers Wagner mit einem Lorbeerbündel eines dem *Teatro d'Apollo* naheliegenden Berges lobgepriesen wird, was zudem die Kontinuität (sie werden nach Bayern reisen und weiterhin in Rom wachsen) der Rolle des Deutschen symbolisiert, die jetzt vom italienischen Dramatiker verkörpert wird. Die körperliche Beschreibung der schönen, ‚lateinischen‘ Tragenden, die sie mit dem lateinischen Lorbeer gleichstellt, hat leider einen faschistischen Beigeschmack, der von der Wahl des Worts ‚fasci‘, also ‚Bündel‘, noch verstärkt wird. Ich glaube nach wie vor, dass der Autor hier nicht bewusst rassistisch argumentiert. Er versucht auf eine unglückliche Art und Weise, die Italiener als das Volk darzustellen, das den Geist der Antike wiederbeleben soll, um so der Dekadenz eine neue, aufsteigende Moral entgegensetzen zu können, die auf der politischen Rolle des Künstlers für die Gesellschaft und auf der Wiedergeburt der Tragödie fundiert ist.

Die ästhetische und politische Rolle des neuen Übermenschen lässt sich metaphorisch als Werk des Körpers am Gesellschaftskörper fassen. Das Volk und seine zyklische Kontinuität werden durch das Werk des Körpers am Körper gestiftet und dieses letzte ist auf die zyklische Kontinuität der Rolle des Künstlers übertragbar: „*Le dramaturge est mort! Vive le dramaturge!*“ oder „The playwright never dies“.

4.1.5 Die Eroberung von Fiume⁷⁴²

Wie bereits gezeigt, feiert Scipio Sighele D'Annunzios Tragödie *La Nave* als die Massentragödie schlechthin, in der Sighele zufolge die Volksseele dank einer Art mystischen und patriotischen Heroismus gefeiert wird;⁷⁴³ auch bezüglich des Dramas *La figlia di Iorio*, das D'Annunzios größten Erfolg im Bereich des Theaters darstellt und das auf die Traditionen seines Volks in den Abruzzen basiert, kann dasselbe behauptet werden. Die Hinwendung des Autors zum Volk oder zur sogenannten kollektiven Seele ist bis jetzt als unvereinbar mit seiner vorherigen künstlerischen Tätigkeit gelesen worden. Sogar Spackman, die die Erscheinung eines Phantasmas der Masse bereits in der Genesungsszene von *Il Piacere* hervorhebt, welche sie allerdings als Ausschluss der Masse vom schöpferischen Prozess liest, behauptet, dass eine Kontinuität zwischen dem Roman *Il Piacere* und seinen Reden zur Masse in Fiume, nicht widerspruchsfrei besteht. Dies auch wenn man Masse und Künstler nicht als vollkommen unvereinbar lesen kann.⁷⁴⁴ Andrea Mirabile sieht in D'Annunzio die Verkörperung einer kritischen Widersprüchlichkeit zwischen Dekadenz und Modernität bzw. zwischen seiner elitären, mithin aristokratischen Kunstfassung und seinem Bewusstsein der Wichtigkeit von Massenkommunikation und -medien:

In fact, it is difficult to label D'Annunzio as a Decadent or a Modernist. On the one hand, the poet's semi-mystical notion of writing, his cult of beauty, and his aristocratic individualism seem to belong to the Decadent mindset. On the other hand, D'Annunzio is among the first twentieth century artists who combine aesthetic and political activity, art and action, in a fusion that anticipates many of the mechanisms of contemporary multimedia performances and mass communication.⁷⁴⁵

⁷⁴² Mir ist bewusst, dass zwischen dem Roman *Il Fuoco* (1898) und der Eroberung der Stadt Fiume (1919) zwanzig Jahre vergangen sind und dass in diesen Jahren D'Annunzio andere Romane wie *Forse che sì forse che no* (1910) sowie Dramen und Gedichte geschrieben hat. Bezüglich seiner Dramenkonzeption als Gesamtkunstwerk ist auch sein Aufenthalt in Frankreich (1904-1915) wichtig, in der z. B. *Le Martyre de Saint Sâebastien* entstanden ist. Mein Zeitsprung ist jedoch gerechtfertigt, weil die Regierung Fiumes auf dem Drama aufbaut, dessen Genealogie als politisch wirksames Mittel gerade mit dem Roman *Il Fuoco* preisgegeben worden ist. Um einen Einblick in die neue Forschung über D'Annunzios Konzeption seines Gesamtkunstwerks zu erhalten, empfehle ich die Lektüre von Andrea Mirabile, *Multimedia Archaeologies. Gabriele D'Annunzio, Belle Époque Paris and the Total Artwork*, Rodopi, Amsterdam – New York: 2014. Obwohl Mirabile eine textferne Analyse des Dramas leistet, finde ich seine Arbeit lesenswert, weil er die Wichtigkeit und darüber hinaus die Modernität von D'Annunzios Dramen als Versuch erklärt, Literatur, Theater, Tanz, Musik und neue Medien zu verbinden. Er erklärt das oben genannte Drama aus Sicht des Verbalen, des Visuellen, des Musikalischen und aufgrund des Interesses D'Annunzios an der Archäologie aus der Sicht einer *Archéologie* (Foucault), die der Autor ‚multimedia archaeologies‘ nennt und dementsprechend umarbeitet. Mirabile versucht außerdem, den faschistischen Vorwurf an D'Annunzio auf eine meiner Meinung nach etwa naive Art und Weise zu lösen. Ich gebe ihm bezüglich der von den Kenntnissen des heutigen Lesers über D'Annunzios Kontakt zu Mussolini beeinflussten und verfälschten Lektüre Recht (vgl. ebd., S. 184), jedoch scheint mir sein Schluss hinsichtlich der bekannten und viel diskutierten Thematik des Bezugs zwischen Totalitarismus und ‚Gesamtkunstwerk‘ zu einfach, wenn auch nicht falsch: „By questioning the borders between the arts, D'Annunzio questions art itself: its identity, function, and purpose. The radical openness of this questioning, the poet's artistic intermixing, and his many-faceted experimentalism are, at least in the field of aesthetics, the opposite of rigidity and closure in the Fascist, fascist, and totalitarian sense.“ (Ebd., S. 189)

⁷⁴³ Vgl. Sighele, „La psicologia della folla nella ‚Nave‘ di Gabriele D'Annunzio“, in *Nuova Antologia di Lettere, Scienza ed Arti*, Band 218, S. 279-292.

⁷⁴⁴ Vgl. Spackman, S. 51.

⁷⁴⁵ Vgl. Mirabile, S. 19.

Die von Mirabile im Übergang zwischen Modernität und Dekadenz verortete und ihm zufolge von D'Annunzio verkörperte Widersprüchlichkeit habe ich hingegen als das in die Dekadenz verwobene politische Potential bzw. Paradox gelesen, welches D'Annunzio aktiv verwirklicht hat. Wenn man die Abgrenzung des elitären Künstlers D'Annunzio als (Re-)Aktion auf den Verfall bzw. auf die Krise sowie seine Kunstwerke als Suche einer Verbindung mit der zurückgelassenen Gesellschaft und als Vorbereitung auf seine Rückkehr zu ihr fasst, dann kann zumindest auf metaphorischer Ebene der Versuch desselben Autors in Fiume verglichen werden. Womöglich kann dieser Versuch sogar mit seiner vorherigen Tätigkeit gleichgesetzt werden, einen – wie man in der auf den 27. August 1920 datierten *La Carta del Carnaro* liest – „Corpus Separatum“ (vgl. GDA, *La Carta del Carnaro*, in PRi I, S. 104) zu gründen.⁷⁴⁶ Dieser sollte beispielhaft für eine neue Gründung Italiens und des italienischen Volks im Sinne der römischen-lateinischen Tradition stehen können: Der ‚Corpus Separatum‘, genauso wie der abgegrenzte Künstler, wartet auf das richtige politische Moment, um wieder in den gesellschaftlichen Zentralkörper einverleibt werden zu können. In der von Alceste De Ambris und Gabriele D'Annunzio verfassten Konstitution für die Regierung in Fiume, die nach Dantes Bezeichnung des Golfs auf der Adria zwischen Istrien und Dalmatien *La Carta del Carnaro* genannt wurde, stimmt das politische Programm für den neuen Staat in mehreren Punkten mit D'Annunzios Kunstfassung überein. Wie Chytraues-Aurbach schreibt:

Nach dem Krieg war es nun der Kampf Fiumes um seine Italianität, der D'Annunzio die Möglichkeit zur Umsetzung seines heroischen Lebensentwurfes bot.⁷⁴⁷

Das Schreiben in Abgrenzung ist in dieser Arbeit als Vorbereitung des Autors gelesen worden, um sich von den der Dekadenz entsprechenden, verfallenden Tendenzen abzugrenzen und ein aufsteigendes Ideal oder eine aufsteigende Moral, die die Topoi der Dekadenz umschreibt, zu verkörpern: Im Sinne der Tradition der antiken Helden wird der Autor hypostatisch die Werte verkörpern, mit denen die Menge sich identifizieren kann, um durch eine neue Renaissance zusammen mit dem Dichter-Helden die Barbarei zu überwinden und wieder zum Kulturvolk zu werden. Dieses Verfahren, das auf das Drama als Wirkungsmittel auf die Menge fußt und dessen Genealogie im Roman *Il Fuoco* von mir hervorgehoben worden ist, stimmt mit dem der Regierung des Autors in Fiume überein. Mehrmals wurde die Vorstellung Freuds angesprochen, der zufolge der Erfinder des Mythos bzw. der epische Dichter der Vorläufer des Massenführers sei. Mir scheint demzufolge die Mobilisierung der Masse für die Eroberung von Fiume

⁷⁴⁶ Binni widmet dem Autor D'Annunzio in seiner bereits zitierten Studie ein sehr umfangreiches Kapitel. Er wirft ihm oft Provinzialismus vor, obwohl er gleichzeitig behauptet, dass er die europäische literarische Dekadenz rezipiert habe. Jedoch finde ich seine These wichtig, der zufolge Poesie und Aktionismus von D'Annunzios politischer und kriegereischer Tätigkeit nicht zu trennen sind, weil seine Kunst sich langsam in seine Moral verwandelt hatte (vgl. Binni, S. 103). Ich teile Binnis Begründung dieser These nicht.

⁷⁴⁷ Chytraeus-Auerbach, S. 93.

die Verwirklichung dieses Potential des Dichters zu sein. Interessanterweise schreibt Kantorowicz in *Die Souveränität des Künstlers. Eine Anmerkung zu Rechtsgrundsätzen und Kunsttheorien der Renaissance* (ein Kapitel des Werks *Götter in Uniform*), dass „[d]ie *aequiparatio* von Dichter und Kaiser oder König – das heißt vom Dichter und dem höchsten, Souveränität verkörpernden Amt – schon bei Dante [began]“, aber dass

[m]it Petrarcas kapitolinischer Krönungszeremonie die Gleichsetzung von Fürst und Dichter keine bloße Metapher mehr [war]: Ihre Quasi-Realität war vor aller Augen demonstriert worden, wenn auch in einer etwas theatralischen Form.⁷⁴⁸

Kantorowicz's Erwägungen über die Verwirklichung der einst metaphorischen Gleichsetzung zwischen Dichter und Kaiser anhand des konkreten Beispiels der Krönungszeremonie Petrarcas scheint mir für unseren Zusammenhang gewinnbringend, weil die Tradition der Renaissance diejenige ist, auf die sich D'Annunzio mit seiner Umschreibung der Schönheit als (Re-)Aktion beruft. Man könnte einerseits argumentieren, dass D'Annunzio nicht in königlichen Purpur gehüllt und mit keiner Krönungszeremonie in theatralischer Form auf dem Kapitol vor der Menge verherrlicht wurde, jedoch stellt sich andererseits die Frage, ob man in der Zeit der Masse so eine Zeremonie noch braucht. Auch Napoleon, der von Le Bon und Sighele als der größte Kenner der Psychologie der Masse gefeiert wurde, hat sich selbst gekrönt und damit einen Bruch mit der Tradition der Monarchie des *ancien regime* geleistet. Scheint D'Annunzio auch auf eine offizielle Krönung verzichten zu können, so darf er seinen Anspruch auf eine Regierung dennoch verwirklichen: Fällt die Krönung und die Enthüllung im Purpurgewand weg, bleibt allerdings das Theatralische als Weg zur Verwirklichung des heroischen Anspruchs, Italien und seine lateinisch-römischen Werte hypostatisch verkörpern zu können. Der Dichter, der sich mit dem Theater als der neue Perseus dargestellt hat und bereits von der Masse bejubelt und zum Übermenschen erhöht wurde, braucht keine Krönung. Das Zeichen seiner Souveränität war die erfolgreiche ästhetische und politische Wirkung auf die Masse, die ihm ermöglicht hatte, diese zu mobilisieren und Fiume zu erobern. Das Drama ist seine Zeremonie gewesen und das Drama wird auch die Säule seiner Regierung in Fiume:

Politics became a drama, expressed through secular liturgical rites and symbols closely linked to concepts of beauty in which poetry felt at home. National festivals, often held under the stars, on sacred native ground, surrounded by symbols such as the holy fire and the flag, constituted a political style essential to the building of nations, and here the poet could make a contribution to the political expression of a growing national self-consciousness.⁷⁴⁹

⁷⁴⁸ Ernst Kantorowicz, „Die Souveränität des Künstlers. Eine Anmerkung zu Rechtsgrundsätzen und Kunsttheorien der Renaissance“, in ders., *Götter in Uniform. Studien zur Entwicklung des abendländischen Königtums*, Klett-Cotta, Stuttgart: 1998, S. 343-345.

⁷⁴⁹ George L. Mosse, „The Poet and the Exercise of Political Power: Gabriele D'Annunzio“, in *Yearbook of comparative and general literature* 22, Indiana University, Bloomington, Indiana: 1973, S. 33.

1910 musste D'Annunzio aufgrund seiner vielen Schulden nach Frankreich ziehen, wo er sich weiter mit dem Gesamtkunstwerk auseinandersetzt, v. a. mit dem Drama *Le Martyre de Saint Sébastien*. Trotz seines Exils bleibt er für Italien in gewisser Weise politisch aktiv und tritt 1910 in die *Associazione Nazionalista Italiana* ein, die erst 1923 faschistisch wird. Damals handelte es sich um eine Partei, die ein heroisches, grenzüberschreitendes Programm im Sinne einer kolonialen Machtpolitik Italiens propagierte und in gewisser Weise D'Annunzios ästhetisch-politischem Programm entsprach. 1915 zieht der Autor erneut nach Italien und beginnt dort eine propagandistische Politik für das Eingreifen Italiens in den ersten Weltkrieg zu betreiben, welche mit den ‚italienischen‘ Mythen von Rom und vom Risorgimento (bzw. eine politischere Variante der Renaissance mit einem stärkeren nationalen Anspruch) aufgeladen wurde. D'Annunzios Teilnahme am Krieg bestand fast ausschließlich aus dieser nationalistischen Propaganda.

Nach dem ersten Weltkrieg musste Italien auf seinen Anspruch auf Fiume, dessen Bevölkerung mindestens zur Hälfte italienisch war, verzichten. Dieser, in der Öffentlichkeit Unzufriedenheit erzeugende Verlust wurde von D'Annunzio als ‚*vittoria mutilata*‘ bzw. verstümelter Sieg bezeichnet. 1919 marschierte eben jener gegen das Unglück Italiens – in Anspielung an das Risorgimento und auf Garibaldis Marsch nach Rom – zusammen mit dem Militär, dessen Angehörige dementsprechend ‚*Redentori della Vittoria*‘ bzw. Erlöser des Siegs genannt wurden, nach Fiume und eroberte die Stadt.⁷⁵⁰ Dieses Abenteuer wurde nicht vollständig von Mussolini unterstützt. 1920 musste D'Annunzio entsetzt auf die Regierung der Stadt verzichten.

⁷⁵⁰ Bezüglich des Zusammenhangs zwischen Erlösung und Verstümmelung in Politik und Religion im Hinblick auf D'Annunzios Regierung in Fiume sowie auf Mussolinis Faschismus und das Verhältnis zwischen beiden empfehle ich die Lektüre von Hans Ulrich Gumbrecht, „I redentori della vittoria. Über Fiumes Ort in der Genealogie des Faschismus“, in Gumbrecht, Kittler, Siegert (Hrsg.), *Der Dichter als Kommandant*, S. 83-115. Diese Lektüre ist insofern interessant, weil Gumbrecht einerseits seine Argumentation mit den Briefen zwischen Gabriele D'Annunzio und Benito Mussolini belegt und andererseits die religiösen Erlösungsdiskurse auf das politische Verfahren der Regierung Fiumes und des Faschismus überträgt. Er beschreibt die Erlösung als ein „Grundmodell der Zeitkonstitution. Erlösung setzt eine ideale oder zumindest doch eine ‚bessere‘ Vergangenheit voraus, deren Erinnerung intensiv genug bleibt, um den Wunsch nach ihrer Restituierung in der Zukunft wachzuhalten. Zwischen jener Vergangenheit und einer ihr gegenüber als defizient erfahrenen Gegenwart liegt ein Ereignis, welches die Unterbrechung des idealen (oder besseren) Ausgangszustandes erklärt.“ (Gumbrecht, in ebd., S. 88) Somit kommt er zur Schlussfolgerung, dass Erlösung auch auf politischer Ebene als Rückkehr zum glücklichen Ausgangspunkt gefasst werden kann. Dies verbindet er mit dem Marsch auf Fiume, dessen Akteure als Erlöser bezeichnet wurden und somit ihren Anspruch gerechtfertigt haben, eine glückliche Vergangenheit für Italien wiederherstellen zu wollen. Gumbrecht beschreibt auch, dass zu einem Akt der Erlösung auch das Opfer bzw. ein Akt von Selbstverstümmelung gehört, der im Faschismus und Nationalsozialismus zu einer Politik der Reinigung bzw. der Ausrottung geführt hat, die allerdings in Fiume in dieser Form nicht zu finden ist. Die Verstümmelung war für D'Annunzio eben der Sieg nach dem ersten Weltkrieg und die Körper der Soldaten, die zum Opfer geworden und die aus dem Krieg verletzt nach Hause gekommen sind. Mit diesen Bildern rechtfertigte er den Anspruch Italiens, den er hypostatisch durch den Marsch und durch die Regierung verkörperte, Einheit im Sinne von Vollkommenheit in Fiume wiederherzustellen. Außerdem schreibt Gumbrecht, dass die Regierung in Fiume keine Zukunft hatte, weil sie wiederum von Mussolini umgeschrieben wurde: Während laut D'Annunzio mit Fiume die Erlösung vollzogen sei, scheint Italien doch noch unglücklich zu sein. „Da der Marsch auf Fiume nicht zum Status des Erlöst-Seins geführt hatte, erschöpften sich alle Handlungen in bloßem Symbolwert. Das Fiume-Abenteuer mußte zu einem

Ich möchte in diesem Unterkapitel zeigen, wie die Regierung der Stadt Fiume D'Annunzios ästhetisch-politisches Programm verwirklicht und nicht unbedingt als faschistisch beurteilt werden sollte, auch wenn der Faschismus die von D'Annunzio für die Regierung genutzten Symbole, Riten und Reden am Balkon übernommen hat. Ich bin der Meinung, dass der Autor nicht schuld daran ist, wenn der Politiker sein Programm zugunsten eines Totalitarismus umarbeitet und ausnutzt. Mehrmals habe ich betont, dass Ästhetik und Politik bei D'Annunzio nicht zu trennen sind; nun ist wiederum auch sein politischer Versuch in Fiume nicht von seiner Ästhetik zu trennen. Zunächst auf der metaphorischen Ebene ist die Abgrenzung des Autors von der Stadt und sein Anspruch, als Träger ‚lateinischer Werte‘ wieder in die Gesellschaft integriert zu werden, der Abgrenzung Fiumes von Italien als ‚Corpus separatum‘ in gewisser Weise ähnlich. Ein Körper also, der beispielhaft einen Anspruch darauf hat, in Italien integriert zu werden, Italien zu repräsentieren und das Unglück Italiens zu heilen: Fiume repräsentiert auf Mikroebene, mithin metonymisch, das neue Italien. Genauso wie der einst abgegrenzte Autor heldenhaft für die neue Renaissance Italiens durch die Romane und durch das Drama in der Gesellschaft wirksam sein will, verwirklicht er seine Wirksamkeit in der Gesellschaft nach dem Krieg in einer nationalistischen und politischen (Re-)Aktion.

Eine Lektüre von *La Carta del Carnaro*, einer von Alceste de Ambris geschriebenen und von D'Annunzio modifizierten Konstitution für die Regierung, kann uns diesbezüglich behilflich sein (vgl. GDA, *La Carta del Carnaro*, in PRi I, S. 103-129).⁷⁵¹ Fiume wird hier als Bewacher der Grenze Italiens (bzw. des Friauls), als Festung der ‚lateinischen Kultur‘ sowie als Träger der Dantischen Bezeichnung lobgepriesen (vgl. ebd., S. 103). Die Berufung auf Dante ist keineswegs zufällig: Dante gilt als der Dichter Italiens schlechthin, weil mit ihm die italienische Sprache entstanden ist. Nun postuliert der Autor durch geographische Verortung, Kultur sowie Sprache den Anspruch Fiumes und seiner Einwohner, Italien in einem dem mit Kantorowicz genannten *corpus mysticum* ähnlichen Sinn darzustellen, während der Kommandant die Einheit zwischen Italien als Zentralkörper und Fiume als ihm zugehörigen, jedoch separiertem Teil

rituellen Opfer uminterpretiert und das Erlöst-Sein mußte aufgeschoben werden. Diese Tendenz, als tieferen Sinn von gescheiterten Aktionen den Verweis auf künftiges Heil zu entdecken, sollte sich zu einer propagandistischen Stärke des Faschismus entwickeln – aber auch zu einer gefährlichen Versuchung.“ (Ebd., S. 106) Gumbrecht liest D'Annunzios Erfahrung in Fiume als Symbol, das vom Faschismus ausgenutzt und interpretiert worden ist. Gleichzeitig negiert er nicht, dass der Faschismus seine Anfänge dort gefunden hat, dessen „Erlösungszwang“ (ebd., S. 108) (im Unterschied zu D'Annunzios Regierung) auf kollektivem Ressentiment fundiert.

⁷⁵¹ Im oben zitierten Sammelband findet man eine Übersetzung in deutscher Sprache von *La Carta del Carnaro* (vgl. ebd., S. 49-66). In Francesco (Hrsg.), *D'Annunzio e il suo tempo. Volume primo*, Atti del Convegno di Studi Genova, 19-20-22-23 settembre 1989, Sagep Editrice, Genova: 1992, findet man einen Beitrag von Paolo Ungari, dessen Titel lautet „Commento giuridico alla carta del carnaro“ (S. 51-56). Der Autor hebt gleich zu Beginn deutlich hervor, dass die politische Orientierung von *La Carta del Carnaro* ohne Zweifel linker Natur sei. Dementsprechend ist es dem Verfasser zufolge ein Fehler, die Regierung als faschistisch zu bezeichnen (vgl. Ungari, in ebd., S. 51).

hypostatisch, also heldenhaft, versinnbildlicht. Fiume findet in seinem Kommandanten, genauso wie die Antike in der Verehrung ihrer Helden, seine Einheit, weil er diese Werte bereits mit seinem ästhetisch-politischen Programm verkörpert und verbreitet hat.

Modern ist die Absicht, die Kultur als Waffe gegen die Barbarei einzusetzen und die mit dieser Absicht verbundene Öffnung der Schule für Einwohner aller Geschlechter, in der die Sprache Dantes, also Italienisch, gelehrt wird. Jedoch ist die Sprache nicht die einzige Voraussetzung, um Einwohner von Fiume und Repräsentant Italiens zu sein. Die Konstitution beginnt mit der Erklärung, dass die Souveränität der innerhalb der genannten Grenzen lebenden Einwohner ohne Rücksicht auf Geschlecht, Sprache, ‚Rasse‘ und Religion durch die Regierung anerkannt wird (vgl. ebd., S. 105). Außerdem hat jeder, der neu in der Stadt ist, das Recht, nach Wohnsitz zu fragen und diesen mit allen daran gebundenen Rechten und Pflichten auch zu bekommen (vgl. ebd., S. 108).⁷⁵² Hierdurch scheint mir klar, dass der Anspruch auf Zugehörigkeit zu Fiume und Italien nicht auf ‚Blut‘ basiert. Die Einheit aus einem, aus verschiedenen Ethnien bestehenden Staat und seine Zugehörigkeit zu Italien vollzieht sich über die Verbreitung der italienischen Kultur in der Schule (vgl. ebd., S. 121 f.), weil Italien *in absentia* durch seine Kultur anwesend sein kann.

Erneut kann man dieses Verfahren auf den Autor vor dem Exil übertragen: Er verkörpert die italienische Kultur und repräsentiert deswegen Italien. Diese Repräsentation oder Verkörperung rechtfertigt seinen Anspruch, Italien von der ‚Barbarei‘ zu retten. Auch in Fiume will der neue Kommandant eine mögliche auftretende Barbarei durch Kultur bekämpfen. Hiermit gelangen wir zum Begriff der Autorität, die weder den zeitgenössischen Massendiskursen noch der erneuten Gründung durch Religion und Tradition fremd ist. Aufgrund der mehrmals besprochenen These zur Entstehung des Faschismus in Fiume lohnt es sich, an dieser Stelle erneut einen Teil des Autoritätsdiskurses aufzunehmen.

Arendt sieht im Aufkeimen totalitärer Ansätze das prägnanteste Merkmal von Autoritätsverlust. Die Autorität wird laut Arendt in den totalitären Systemen durch Zwang und Gewalt substituiert.⁷⁵³ Selbst wenn D’Annunzio weder gegen Gewalt noch gegen Krieg für die Verteidigung und die Wiederherstellung eines nationalen italienischen Gefühls eingestellt und durchaus Vertreter von Oligarchien und Hierarchien war, ist nirgendwo in *La Carta del Carnaro*, in der die Regierung Fiume als Volksregierung mit vollkommener Meinung- und Religionsfreiheit (vgl.

⁷⁵² Außerdem liest man, dass das allgemeine Wahlrecht für Männer und Frauen eingeführt (vgl. GDA, *La Carta del Carnaro*, in PRi I, S. 109 und 125) sowie die Geschlechtergleichheit vor dem Gericht anerkannt werden (vgl. ebd., S. 106).

⁷⁵³ Vgl. Arendt, „Was ist Autorität“, in *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, S. 159-163.

ebd., S. 105) beschrieben wird, von Gewalt, Zwang und noch weniger von der Reinigung fremder Ethnien der ‚lateinischen Rasse‘ die Rede. Die Bindung für die Rechtfertigung der Zugehörigkeit Fiumes zu Italien wird nicht durch Gewalt erzeugt, sondern durch Tradition. Wie bereits erklärt, scheint D’Annunzio sich an der römischen Tradition zu orientieren und hierdurch die alte unsterbliche Trinität von Religion, Tradition und Autorität über eine neue Gründung wiederherstellen zu wollen. Religion heißt im römischen Sinne an die Tradition gebunden und verpflichtet zu sein bzw. geht es laut Arendt um eine bindende Macht, die demjenigen, der die ‚Gründung vermehren kann‘, Autorität verleiht.⁷⁵⁴ D’Annunzio wiederholt diese Gründung, weil er sich auf die Tradition Roms buchstäblich zurückbesinnt und bekommt hierdurch Autorität. Die Tradition Roms besteht laut D’Annunzio aus der Kultur, aus dem Geist und aus der Sprache, die einen freien Menschen bilden können, der die ‚Barbarei‘ bekämpfen kann, um eine neue Kapitulation Roms zu vermeiden und demzufolge die Tradition Roms in die Zukunft weiterverbreiten und konform zu dieser Tradition die ‚Gründung weiterhin vermehren zu können‘. Hierdurch stiftet er einen Staat, der auf der Kultur des Volkes basiert, welche wiederum aus dem ‚lateinischen Kulturvermögen‘ (vgl. ebd., S. 122) und damit aus ihrer Vergangenheit stammt.

D’Annunzio politisiert und vereinigt gleichzeitig durch eine auf die Vergangenheit gerichtete Tradition Sigheles und Le Bons Thesen bezüglich Religion und Bildung für die Verwandlung der Masse ins Kulturvolk, weil er sie durch Tradition und Gründung substituiert und diese dadurch stärker macht. Dass in diesem Zusammenhang auch Dante aufs Tapet gebracht wird, scheint mir weder zufällig noch überraschend: Auch Dante beruft sich in seiner politischen Theorie auf das römische Reich. Die von ihm gestiftete italienische Sprache, welche ihr Fundament im Lateinischen hat, kann dementsprechend als eine zusätzliche Bindung zur vergangenen, durch sie jedoch weiterhin geltenden römisch-lateinischen Tradition gelesen werden. Dante gilt außerdem aufgrund seines künstlerischen Schaffens und seiner Wichtigkeit für die italienische Kultur als Bindeglied für die Tradition, die D’Annunzio wiederherstellen möchte. Als politischer Dichter identifiziert er sich selbst natürlich mit dem politischen Dichter Italiens, dessen Sprache weiterhin in Fiumes Schulen als Hauptsprache gelehrt wird, in denen jedoch auch in zusätzlichem Unterricht die Minderheitssprachen des Staates berücksichtigt werden (vgl. ebd., S. 123). In der Schule sind Schüler aller Religionen zugelassen, weil die Religion des Staates Fiume auf einem ‚heroischen Lebensgrund‘ und darüber hinaus auf einer aufsteigenden, der katholischen Religion und der Dekadenz als Verfall gegensätzlichen Moral fundiert ist (vgl. ebd., S. 108), die der Kommandant hypostatisch für die Gemeinschaft verkörpert.

⁷⁵⁴ Vgl. ebd., S. 187 f.

Die Gründung eines neuen Staates in Anlehnung an die römische Tradition, die wiederum vom Kommandanten verkörpert und durch seine Regierung wiedergeherstellt wird, wird durch die Gründung eines Amphitheaters in Arendts Sinn ‚symbolisch vermehrt‘, dessen Aufführungen für die Bevölkerung der Stadt kostenlos sind (vgl. ebd., S. 129). Dort haben die Einwohner die Möglichkeit, die Bindung mit der Tradition und der Kultur durch ein performatives, einheitserzeugendes Ritual im Sinne von D’Annunzios Dramentheorie zu erleben. Das Theater als Ort des Performativen und der Musik wird der Zähmungsort der Menge bzw. der Ort, an dem die Einheit und die Identifizierung durch das Ritual (als Zusammenhang von Bildung und Religion) vermittelt werden. Interessant ist diesbezüglich, dass in *La Carta del Carnaro* von Musik als sozialer und religiöser Institution die Rede ist, die das Leben erhöht und der Menge, normalerweise als Triebträger beschrieben, das Reich des Geistes offenbart (vgl. ebd., S. 127-128): Die Musik, welche in Harmonie von verschiedenen Klängen entsteht, suggeriert der aus verschiedenen Individuen bestehenden Menge die Möglichkeit, zu einer harmonischen Einheit zu werden, die dem Geist des Volkes entspringt.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet ist nun der Versuch, einen Staat auf dem Theater und auf der Musik zu gründen, konform mit dem ästhetisch-politischen Programm des Autors: Die Kunst wird politisch, genauso wie die Politik zur Kunst wird und der neue Staat zum Kunstwerk. Bezüglich der Bezeichnung des Staates als Kunstwerk⁷⁵⁵ möchte ich an dieser Stelle die Thesen Lacoue-Labarthes über den Zusammenhang zwischen Kunst und Politik, v. a. in Bezug auf seinen Begriff des „Nationalästhetizismus“⁷⁵⁶, zusammenfassen und sie mit D’Annunzios Ideen und ihrer Verwirklichung in Fiume vergleichen – auch wenn Faschismus und Nationalsozialismus nicht ganz gleichgesetzt werden können.⁷⁵⁷ Da jedoch der Faschismus auch viel mit Mythos, Kunst und ihrer Rolle für die Masse sowie die ‚Rasse‘ zu tun hat, kann man Lacoue-Labarthes Begriff des ursprünglich in seinem Werk für den Nationalsozialismus geprägten ‚Nationalästhetizismus‘ bzw. des ‚Staates als Kunstwerk‘ trotzdem für beide autoritären

⁷⁵⁵ In diesem Zusammenhang möchte ich den Leser erneut auf das bereits zitierten Werk Burckhardts hinweisen, in dem gerade auch von Staat als Kunstwerk bezüglich der Renaissance die Rede ist (Vgl. Burckhard, S. 91-96). Interessant ist D’Annunzios Rezeption dieses Werks, weil er sich buchstäblich an die Tradition der Renaissance anlehnt, um Italien zur Wiedergeburt zu bringen.

⁷⁵⁶ Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart: 1990, S. 97-111.

⁷⁵⁷ Es ist mir bewusst, dass Faschismus und Nationalsozialismus nicht synonym zu verstehen sind. Sie haben Zwang und Gewalt gemeinsam, jedoch eine unterschiedliche Fassung vom Begriff der Nation. Beide verbindet, die Masse als zur Einheit gewordenen Vielfalt zu definieren, also als Wesen ohne Subjektivität, das jedoch nach dem Wunsch des Führers umgestaltet werden muss. Hiermit ist jedoch nicht gemeint, dass beide sich nur auf die Massenmanipulation beschränken. Bezüglich der Unterschiede zwischen Nationalsozialismus und Faschismus, die sich v. a. in Bezug auf die Judenfrage zeigen lassen, äußert sich auch Hannah Arendt in *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* (vgl. ebd., Piper, München Berlin Zürich: 2015, besonders das Unterkapitel X „Die Deportation aus Westeuropa: Frankreich, Holland, Dänemark und Italien“ S. 263-284. Über die Haltung Italiens der Judenfrage gegenüber ist in ebd., S. 279-284 die Rede.)

Formen anwenden. Dies trifft v. a. dann zu, wenn man die These vertritt, dass in Fiume während der Regierung D'Annunzios die erste Form des Faschismus entstanden ist. Hier spielt nun der Zusammenhang von Kunst und Politik in Bezug auf Masse und Identifizierung eine wesentliche Rolle. Im Kapitel 6, „Deutscher Gesang“, in dem Lacoue-Labarthe Heideggers Rektorat-Rede von vielen Vorwürfen bezüglich seiner Teilhabe am Nationalsozialismus zu verteidigen versucht, gesteht der Autor, dass das Motiv der Möglichkeit der Heilung Deutschlands und seines Volkes durch Hölderlin bzw. durch den Mythos zum Missbrauch einlädt⁷⁵⁸ und erklärt:

Heidegger unterscheidet sich von den drei Strategien der Moderne, die durchlaufen, was ich hier Romantik nenne, nämlich von zwei Strategien in Bezug auf das Alte [...] und von der Strategie der Wiedergeburt, vertreten durch Wagner und den frühen Nietzsche – und von einer Strategie vorgeblicher Befreiung vom Alten, der Selbstschöpfung mithin, deren gebrochenes Echo man bei Rosenberg findet. In der Tat kommt keine Moderne zustand ohne ihren Bezug zum Alten zu erfinden. Das Moderne besteht sogar in nichts anderem, als in einer solchen Erfindung. Da aber, wo die zwei ersten Strategien ein Altes (ein Griechenland) zeichnen, sei es archaischer und ursprünglicher, oder tiefer als jenes, das der Renaissance und Klassik zum Vorbild diente (dies archaischere Alte heißt wohl gemerkt zuletzt, bei Nietzsche, „dionysisch“, ist aber seinerseits undenkbar ohne seinen Gegensatz, ohne zur Gestalt zu kommen), „erfindet“ Heidegger, in direkter Nachfolge Hölderlins, ein Griechenland, das eigentlich nie da war [...] Heideggers Diskurs über die Kunst, als ein geschichtlicher (politischer) Entwurf, [wirft] genaueres Licht auf das in den herrschenden Diskursen darüber mehr oder weniger verhüllt gebliebene Wesen des Nationalsozialismus. Aus diesem Grund, glaube ich, kann man das Wort Nationalästhetizismus wagen.⁷⁵⁹

Heideggers Rolle für den Nationalismus ist dementsprechend mit derjenigen D'Annunzios für den Faschismus vergleichbar, weil auch er für die Wiedergeburt Italiens eine Rückkehr zur Tradition fördert. Jedoch gibt es ein paar fundamentale Unterschiede: Die Ursachen der in Italien aufkommenden ‚Barbarei‘, von der das Volk geheilt werden muss, verortet D'Annunzio laut dem Vorwort von *Convito* sowohl in der Abgrenzung des Künstlers als auch in der Masse und behauptet, dass *beide* Instanzen ihrem Schicksal überlegen waren. Beide gelten für D'Annunzio als Symptom des gesellschaftlichen Verfalls bzw. der Krise. Hierdurch postuliert er das Bedürfnis einer durch lebendige Schönheit auf die Gesellschaft wirkenden Kunst, die durch den Künstler, der Tradition der Renaissance entsprechend, für die der Schönheit gegenüber offene italienische Menge (‚Rasse‘) zugänglich gemacht werden muss. Wenn einerseits in der Fassung Heideggers und in derjenigen D'Annunzios die Wichtigkeit der Rolle des Künstlers und des Dichters für diese ‚Heilung‘ übereinstimmen, so unterscheidet sich jedoch die Methode der Durchführung.

Die Offenheit der italienischen ‚Rasse‘ für die Schönheit ist etwas, was den Massenstudien der Zeit entsprechend der kollektiven Seele intrinsisch ist, jedoch von außen durch Schönheit erweckt werden muss, weil sie als die italienische Tradition schlechthin gilt. D'Annunzio erfindet

⁷⁵⁸ Vgl. Lacoue-Labarthe, S. 89-96.

⁷⁵⁹ Ebd., S. 95 f.

nicht wie Heidegger eine Tradition, sondern setzt sich selbst als Nachfolger einer italienischen Tradition ein, die der Masse nicht beigebracht werden muss, sondern in ihr erweckt werden kann. Dieser „Immanentismus“⁷⁶⁰ des Künstlers ist zwar mit dem des Führers übereinstimmend – wie auch das Bedürfnis einer „ekstatischen Identifizierung“⁷⁶¹ mit ihm –, D’Annunzio kann sich jedoch als Künstler – anders als der Politiker – als Nachfolger einer künstlerischen Tradition darstellen und als solcher diese Rolle beanspruchen, ohne zu erwähnen, dass die ‚Barbarei‘ einem der italienischen Masse fremden Teil verschuldet ist. Das Krankhafte der Masse ist den Studien der Zeit entsprechend ihrem Wesen intrinsisch und wird nicht auf fremde Elemente zurückgeführt, die durch die Geschichte und die Wanderung der Völker Teil der Masse geworden sind. In Bezug auf die Heilung ist auch D’Annunzios Entwurf eines neuen Dramas nach dem Muster der Griechen sehr wichtig. Die Heilung oder Reinigung der Masse durch das Theater als Ritual habe ich als Impfung beschrieben: Die Heilung betrifft die *ganze* Masse, fernerhin findet man in dieser Theorie eben nicht den fatalen Gedanken, dass ein Teil der Masse ausgerottet werden muss, damit sie zum Kulturvolk werden kann. Der durch die Abgrenzung vom Krankhaften geheilte Autor kann die Masse jetzt durch den Mord an Medusa heilen, aber es ist nirgendwo in seiner Dramentheorie und noch weniger in *La Carta del Carnaro* zu finden, dass diese Impfung nicht für alle gilt. *Alle* können geheilt werden. D’Annunzio will nicht ein Griechenland erfinden, das es nie gab, sondern ein neues, den Bedürfnissen der Zeit und des Autors gemäßes, umgeformtes Drama, das sich an den Mustern der Antike v. a. bezüglich der Architektur des Theaters orientiert.

Lacoue-Labarthes zitiert außerdem einen öffentlichen, auf den 11. April 1933 datierten Brief von Dr. Goebbels an den Komponisten und Dirigenten Wilhelm Furtwängler, der sich gegen die Rassendiskriminierung in Deutschland bezüglich der Kunst ausgesprochen hatte:

Es ist Ihr gutes Recht, sich als Künstler zu fühlen und die Dinge auch lebendig vom künstlerischen Standpunkt zu sehen. Das aber bedingt nicht, daß Sie der ganzen Entwicklung, die in Deutschland Platz gegriffen hat, unpolitisch gegenüberstehen. Auch die Politik ist eine Kunst, vielleicht die höchste und umfassendste, die es gibt, und wir, die wir die moderne deutsche Politik gestalten, fühlen uns dabei als künstlerische Menschen, denen die verantwortungsvolle Aufgabe anvertraut ist, aus dem rohen Stoff der Masse das feste und gestalthafte Gebilde des Volks zu formen. Es ist nicht nur die Aufgabe der Kunst und des Künstlers zu verbinden, es ist weit darüber hinaus ihre Aufgabe, zu formen, Gestalt zu geben. Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen. Ich vermag deshalb als deutscher Politiker nicht lediglich den einen Trennungsstrich anzuerkennen, den Sie wahr haben wollen: den zwischen guter und schlechter Kunst. Die Kunst soll nicht nur gut sein, sie muß auch volksmäßig bedingt erscheinen, oder besser gesagt, lediglich eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum selbst schöpft, kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten.⁷⁶²

⁷⁶⁰ Lacoue-Labarthe, S. 11.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Ebd., S. 99 f.

Lacoue-Labarthes gibt anschließend Syberbergs These über das Politische des Gesamtkunstwerks und seine Rolle als Vorbild des Nationalsozialismus wieder und argumentiert, dass sich Goebbels der Tatsache bewusst war, dass die Bayreuther Festspiele das hätten sein sollen, was die Tragödie für die Polis war, nämlich ein politisches Projekt:

[...] der Ort, an dem ein Volk, zum Staat versammelt, das Schauspiel seiner selbst, und seiner Gründung, sich bietet. Was nicht einfach heißt, das Kunstwerk (Tragödie, musikalisches Drama) führe die Wahrheit der *polis* oder des Staats auf, sondern daß das Politische im und als Kunstwerk sich setzt und bildet (und regelmäßig wiedergründet).⁷⁶³

Die Gemeinsamkeit zu D'Annunzios Dramentheorie liegt in der Orientierung an Griechenland und dem Wunsch, durch die Kunst aus dem Stoff der Masse ein Kulturvolk zu gestalten. Dennoch lohnt es sich erneut, über eine wesentliche Unterscheidung nachzudenken. Der Unterschied ist gerade, dass in D'Annunzios Fall nicht der Politiker zum Künstler wird, sondern der Künstler zum Politiker und dabei Künstler bleibt. Diese These ist weniger tautologisch als sie auf den ersten Blick erscheinen könnte: D'Annunzios Kunst ist bereits vor seiner Dramentheorie politisch und seine Regierung in Fiume stellt die Verwirklichung dieses politischen Potentials dar. Die Idee der Erlösung vom ‚verstümmelten Sieg‘ durch die Eroberung von Fiume entspricht natürlich einer nationalistischen Ideologie, jedoch ist Nationalismus nicht gleich Faschismus. Fiumes Bevölkerung bestand nicht nur aus Italienern, sondern auch aus anderen Ethnien und gerade hier setzt die Aufgabe des Künstler-Kommandanten an: Italien zu zeigen, wie man einen Staat durch Sprache, Musik, Theater und Kultur zu einem italienischen Staat macht bzw. wie man eine Menge zu einem Kulturvolk verwandelt. Dieses Potential wird zwar von den Einzelnen abgeleitet, dennoch ist es der Bevölkerung – abgesehen von den ethnischen Unterschieden – intrinsisch: Durch Kultur wird Italien geformt und verteidigt, jedoch wird nicht die Politik zu Kunst, sondern die Kunst zu Politik, weil letztgenannte die Kultur verteidigt.

D'Annunzio bleibt in Fiume trotz seiner politischen Tätigkeit ein Künstler: Das spricht natürlich nicht gegen die Gefährlichkeit einer solchen Haltung, dennoch erklärt sich so der Unterschied zwischen einem Politiker, der seine Aufgabe mit der des Künstlers gleichsetzt. Während ein Politiker die Kunst für seine Ziele instrumentalisiert, verwirklicht der Autor das intrinsische politische Potential seiner Kunst bzw. er instrumentalisiert die Politik, um ein Künstler politischer Bedeutung sein zu können.

Der Gedanke des Künstlers ist zwar nicht unschuldig, dennoch ist die Instrumentalisierung und Umsetzung dessen als Grund für eine Ausrottungsstrategie viel schuldhafter. Wenn man einerseits argumentieren könnte, dass D'Annunzio in *Il Fuoco* Wagner als ‚barbarisch‘ definiert, stellt er jedoch nicht Wagners Kunst und Talent aufgrund seiner ‚barbarischen‘ Herkunft in

⁷⁶³ Ebd., S. 102.

Frage, sondern lediglich die Möglichkeit der Wirkung seiner Kunst in Italien. Natürlich geht es um ein nationalistisches und gefährliches Argument, mit dem er versuchte, seine Rolle als (An-)Führer Italiens zu profilieren, um eine Wiedergeburt Italiens leisten zu können. Diese Wiedergeburt besteht zwar aus einer Umgestaltung der Masse hin zum Volk, jedoch nicht aus einer Ausrottung der Masse durch Gewalt. Nun bietet der Gedanke des Staates als Kunstwerk eine gefährliche Ausdehnung für die totalitären Staaten, die unter Staat als Kunstwerk etwas Reines verstehen und darin das Bedürfnis sehen, eine ethnische Reinigung vollziehen zu müssen. Man kann D'Annunzio vorwerfen, mit seiner Gründungsidee des Staates als Kunstwerk die Möglichkeit für eine faschistische Umsetzung angeboten zu haben, jedoch glaube ich, dass die faschistische Umschreibung sowie allgemein die totalitären politischen Umschreibungen der Idee des ‚Staates als Kunstwerk‘ meist nicht dem Künstler geschuldet sind. Dass ein Künstler aus einem Staat die Verwirklichung seines künstlerischen Schaffens und seiner Idee macht, scheint mir nicht mit den Versuchen der Politiker vergleichbar zu sein, die Kunst für rassistische Ideologien zu instrumentalisieren.

Das Abenteuer in Fiume endet 1920 mit dem sogenannten *Natale di sangue*, in dem das Militär Italiens gegen D'Annunzios in Fiume kämpft. Enttäuscht zieht D'Annunzio kurz danach in die Villa am Gardasee, die heute mit den Namen *Vittoriale degli Italiani* bekannt ist. Mit diesem zweiten Exil endet meiner Meinung nach die tatsächliche politische Wirksamkeit des Autors in der Gesellschaft, der sich trotz seiner Kontakte zum *Duce* und der ihm von diesem letzten verliehenen, zahlreichen ehrenamtlichen Nominierungen zurückgezogen hat. Erwähnenswert ist auch, dass D'Annunzio sich bereits gegen die Annäherung Mussolinis an Hitler gewehrt hatte,⁷⁶⁴ jedoch am 1. März 1938, kurz vor dem grausamen Ereignis der Veröffentlichung des *Manifesto della razza* (Juli 1938), verstarb. Obwohl Küpper am Anfang seines bereits zitierten Aufsatzes schreibt, dass die Rolle D'Annunzios als „Vater der Ideologie des Faschismus [...] unbestritten bleibt“,⁷⁶⁵ bleibt für mich die Angelegenheit bezüglich D'Annunzios Verhältnis zum Faschismus nach wie vor unklar.⁷⁶⁶ Wenn man wie Küpper die polyvalenten Bedeutungen

⁷⁶⁴ Vgl. die Bezeichnung Hitlers als grausamer Clown, in <https://vecchiocircolo16.wordpress.com/2015/10/15/lapasquinata-contro-hitler-di-gabriele-dannunzio/> (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

⁷⁶⁵ Küpper, in *Poetica Band 29*, S. 198.

⁷⁶⁶ Der Leser wird sich daran erinnern, dass in meiner Lektüre von *Il Piacere* in 3.2.1 die These Küppers diskutiert worden ist, in der er die Suche des Neuen in der Vernichtung am Beispiel des Duells und der Pferderennen als Moment der Entstehung des Faschismusgedankens beschreibt (vgl. Küpper, in *Poetica Band 29*, S. 216). Wenn man Küpper recht gibt, dann ist es nicht mehr nachvollziehbar, warum der Autor sich explizit von dem von Andrea Sperelli verkörperten Muster abgrenzen wollte. Diese Tatsache widerspricht schon der laut Küpper indisputablen ‚Vaterschaft‘ D'Annunzios von faschistischen Ideologien. Um diese These zu rechtfertigen, zitiert Küpper interessanterweise Robert Musil, der seine erste Begegnung mit der Moderne dem Roman *Il Piacere* verdankt: „Ich habe während der bedrängenden Zeit des Hitlerschen Einmarsches u seiner Folgen Lust von d'Annunzio wieder-gelesen. Es ist eins der ersten Bücher gewesen, durch die ich vor 40 Jahren Bekanntschaft mit der ‚Moderne‘ machte, und eines der ersten, die Einfluß auf mich hatten. Ich gäbe etwas darum, noch zu wissen, welchen. [...] Was sich in meiner Erinnerung nach 40 Jahre [sic] vorfand, war: Es enthält die schöne Schilderung eines Rennens.“

der Kunst und der Künstler negiert, beraubt man die Literaturwissenschaft und -Kritik dessen, wovon sie leben.

Wie Gumbrecht und Mosse⁷⁶⁷ schreiben, ist der Faschismus in gewisser Weise in Fiume zwar entstanden. Dennoch bleibe ich der Meinung, dass die Instrumentalisierung des Abenteurers in Fiume für ein totalitaristisches System nicht dem Autor geschuldet ist, der mit der Eroberung der Stadt ein Monument seiner selbst als Verkörperung der für das italienische Volk grundlegenden ‚lateinischen Werte‘ bzw. als Held erreichen wollte. – Genauso wie er aus Fiume die Hochburg dieser von ihm verkörperten Werte machen wollte.⁷⁶⁸ Gefährlich und autoritär ist eine solche Vorstellung, weil sie zum Missbrauch einlädt und tatsächlich missbraucht worden ist. Mag der Autor für diese Gefährlichkeit oder gar für die Einladung auf Missbrauch zur Verantwortung gezogen werden, so ist er dennoch nicht derjenige, der den Missbrauch bzw. das Verbrechen begangen und vollzogen hat: Der Autor wird nicht zum Verbrecher. Das stellt einen wesentlichen Unterschied dar.

4.2 Hofmannsthals Heldentum und die konservative Revolution: Die Funktion der Fiktion für die Politik

In der kurzen Lektüre der freien Bearbeitung Hofmannsthals des Dramas *Elektra* von Sophokles wurde die Frage aufgeworfen, ob es dabei u. a. um die Inszenierung eines politischen Plans

– Ich habe sie nicht mehr so schön gefunden. Wir haben andere Begriffe von Kampf und Lebenseinsatz kennen gelernt“ (Musil, in ebd., S. 199 Fußnote 6). Die Äußerung Musils widerspricht meiner Meinung nach Küppers These und macht hingegen deutlich, dass der ‚faschistische Beigeschmack‘ in D’Annunzios Romanen *a posteriori* entstanden ist. Das wird selbst von Musil bestätigt, der vor Hitlers Einmarsch die Schilderung des Rennens schön fand. Die Veränderung ist den neuen Begriffen von Kampf und Lebenseinsatz geschuldet, die zur Zeit des Nationalsozialismus eingeführt wurden.

⁷⁶⁷ Mosse unterscheidet in seinem bereits zitierten Aufsatz nicht zwischen Symbol und Mythos und benutzt beide Begriffe synonym. Obwohl ich Gumbrechts Werk präziser und interessanter finde, empfehle ich trotzdem die Lektüre von Mosses bereits zitiertem Aufsatz, weil der Autor einen wichtigen Hinweis auf die Nähe von D’Annunzios ästhetischem und politischem Programm zu demjenigen Stefan Georges in Deutschland gibt.

⁷⁶⁸ Chytraeus-Auerbach interpretiert D’Annunzios Erfahrung in Fiume als eine dem Thema ihrer Forschung entsprechende Verwirklichung seiner Selbstdarstellung (vgl. Chytraeus-Auerbach, S. 307). Bezüglich der Nähe zwischen D’Annunzio und dem Faschismus am Beispiel von Mussolini schreibt Chytraeus-Auerbach: „So zeigt die inszenierungsgeschichtliche Analyse der Biographien D’Annunzios und Marinettis, dass ihre Selbstdarstellungen im politischen System gerade auf der – über die zur Verfügung stehenden Medien verlaufende – Umwandlung ihrer ‚privaten‘ Person in eine ‚öffentliche‘ Gestalt‘ basierten, somit gänzlich außerhalb des traditionellen politischen Repräsentationskontextes verliefen und diesen, durch Inszenierungen, welche gerade nicht auf ‚feierlichen Ritualen hoher Politik‘ aufbauten, aufbrachen. Die Selbstdarstellungen D’Annunzios als Parlamentarier und als Kommandant in Fiume stehen hierfür exemplarisch. Sie verweisen auf einen sich verändernden Stil politische Legitimation und Repräsentation, der das sich legitimierende und seine Macht repräsentierende Individuum durch die Betonung der eigenen Außergewöhnlichkeit in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, und durch ein vielseitiges Rollenrepertoire sowie durch die symbolische Überhöhung der eigenen Handlungen eine Aura ‚distanzierte Nähe‘, d.h. künstlicher, da nur öffentlicher Nähe, schafft. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass es sich zwar weder bei den Selbstinszenierungen Marinettis noch bei denen D’Annunzios bereits um faschistische Inszenierungen handelt, dass beide aber mit der Propagierung ihrer Lebensentwürfe die Grundelemente eines neuen, veränderten politischen Stils antizipierten, von dem Mussolini dann für seine Selbstdarstellung und die Inszenierung des Faschismus profitierte.“ (Ebd., S. 309)

des Autors geht, in dem der als Held verkleidete Dichter durch eine (Un-)Tat zum Leben zurückkehrt und Ordnung in die Gesellschaft bringt. Bereits in diesem Zusammenhang habe ich auf eine Textpassage aus den *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien* (1916) aufmerksam gemacht, in der Hofmannsthal *Elektra* und *Jedermann* auf der Ebene ihrer symbolischen Bedeutung näher zusammenrückt. Dort liest man auch:

[...] in beiden [sc. *Jedermann* und *Elektra*] wird gefragt, was bleibt vom Menschen übrig, wenn man alles abzieht? – in beiden geantwortet: das, wodurch sich der Mensch der Welt verbinden kann, ist die Tat oder das Werk. (HvH, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, in RA II, S. 31)

Die hier herausgestellte Bedeutung beider Stücke ist nicht nur für ihr Verständnis zentral, sondern lässt sich sogar bis auf die damalige Situation Österreichs ausdehnen: Was bleibt vom Menschen übrig, wenn der Krieg ihm alles weggenommen hat? Die Antwort auf diese Frage ist nämlich die gleiche: Das, was an das Leben bindet.

Aus meiner Lektüre des Vortrags *Der Dichter und diese Zeit* hat sich ergeben, dass Hofmannsthal dem durch das Opfer zur Gesellschaft zurückgekehrten, unscheinbaren Dichter die Rolle zuschreibt, dem Leser „die verknüpfenden Gefühle“ (HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in RA I, S. 65) zu geben, nach denen er sich sehnt. Sein Versuch der Annäherung zwischen Dichter und Nicht-Dichter bzw. seine Bemühung, dass das Publikum dem Dichter eine geistige „Führerschaft“ (ebd., S. 59) anvertraut, macht das politische Potential des Dichters aus. Es wundert uns deswegen nicht, dass Hofmannsthal nach dem Ereignis des ersten Weltkrieges, aus dem heraus Europa und Österreich neu gedacht werden mussten, das politische Potential der geistigen Führerschaft des Dichters zu verwirklichen versucht.

Aspetsberger ist der Meinung, D’Annunzios politische Ideologie und Heldentum konnten im Unterschied zu derjenigen Hofmannsthals viel leichter zur Demagogie werden, weil Hofmannsthals Heldentum „kulturbestimmt, ja ästhetisch blieb“.⁷⁶⁹ Ich werde hingegen im Folgenden zeigen, wie sich Hofmannsthal – ähnlich wie D’Annunzio – mit seinem Heldentum der Ästhetik für politische und gesellschaftliche Zwecke bedient. Wie Hermann Rudolph schreibt, ist Hofmannsthals Denken „bewußt und umfassend als kulturell-politisc[h]“⁷⁷⁰ zu begreifen, womit wir erneut beim roten Faden dieser Studie angelangen. Der Unterschied zwischen D’Annunzios und Hofmannsthals Politisierung des Ästhetischen liegt meiner Meinung nach darin, dass D’Annunzio sich seines Ruhms als Künstler bedient, um zu kandidieren und um dem politischen Potential des Ästhetischen einen wahrhaft politischen Wirklichkeitsbestand zu geben.

⁷⁶⁹ Aspetsberger, „Hofmannsthal und D’Annunzio. Formen des späten Historismus“, in *Istituto Italiano di studi Germanici – Roma, Studi germanici*, S. 498. Für den Bezug Hofmannsthals zu den Heldentaten sowie zu den Soldaten, zum Krieg und zum Patriotismus siehe die bereits zitierte Arbeit von Perring, S. 42.

⁷⁷⁰ Rudolph, S. 113.

Bei Hofmannsthal hingegen beruft sich der Dichter nur auf die Macht seiner eigenen geistigen Autorität und Führerschaft, um in der Gesellschaft wirksam zu werden. Analog ist jedoch, dass auch Hofmannsthal eine Heldengenealogie schafft, um sich als Nachfolger einer Tradition vorzustellen, die durch Kunst, Identifizierung und Bindung im Sinne von Kult und Bildung (erscheint nun auch Sigheles und Le Bons Thesen bezüglich der Massenzähmung zu ahnen oder gar zu kennen)⁷⁷¹ verbreiten kann. Dass auch im Fall von Hofmannsthals Dichter von Heldentum die Rede sein kann, selbst wenn er die Masse nicht agitiert, kann aus zwei Notizen herausgelesen werden. In den *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1911-1912* leitet Hofmannsthal aus dem Charakter des Odysseus von Homer den Begriff des Heros ab:

[...] Er ist keineswegs ein shakespearischer Charakter; er ist weder durch sozialen Rang noch durch das Ambiente seiner Person, noch durch das Alter eines reifen Mannes irgend bedingt. Er taugt für die Arbeit eines Ruderknechtes und Jägers ebenso wie in die Situation eines gefangenen Sklaven, eines Liebhabers, eines bescheidenen Gastes, eines Händlers, eines Lügners ... [...] Was ihm doch dennoch den Schwerpunkt gibt, ihn zusammenhört, ist keineswegs Würde im mittelalterlichen Sinn, sondern ein viel Dämonischeres, eine Materie den Göttern verwandt. – so sind die Korai aus dem Perserschutt der Akropolis den Göttinnen wesensverwandt. (HvH, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1911-1912*, in RA III, S. 511)

Die Beschreibung des Heros am Beispiel von Odysseus erinnert an die des Dichters im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit*. Aus diesem haben wir zudem gelesen, dass die Gestalt des Dichters eher unscheinbar ist und er mit seinem Genießen, Leiden sowie mit seinem Sich-Verlieben in die Arbeit der Handwerker und dem Sich-Aufhalten an jedem Fenster „dem ewig unverkörper-ten Tun ein Gleichnis sucht“ (HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in RA I, S. 71). Bestreiten könnte man, dass es bei Odysseus um Handeln gehe, beim Dichter hingegen um Fühlen. Jedoch ist das Fühlen im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* als ‚Gleichnis‘ zum Tun dargestellt und ihm deswegen vergleichbar. Ein weiterer Hinweis auf die Übertragbarkeit der Beschreibung in der Notiz des Heros auf den Dichter ist die Festlegung seines Schwerpunktes auf das Dämonische und auf die Verwandtschaft mit den Göttern: Die Koren waren in Griechenland gerade „Schwellenwesen“⁷⁷². Darüber hinaus findet man in den *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1927* einen expliziteren Vergleich zwischen Dichter und Helden als den obigen:

Der Dichter – als europäische Funktion. [...] Dichter mehr als Geschichtsschreiber. Träger des Mythischen, somit des wahren Gedächtnisses. Auslese des zu Feiernden erfolgt durch sie. Der *Held*. Das Surrogat für den Helden. Sein Gegenstand: Die Identität innerhalb verwandelter Welten. Sein Instrument: das Gleichnis. Seine ärztliche Funktion – durchs Gleichnis zu heilen (sich und die Welt). Das ‚Unmögliche‘ seiner Existenz unter den akti-

⁷⁷¹ Wir wissen aus der Bibliothek Hofmannsthal, dass er Gustave Le Bons *Psychologie des foules* (vgl. HvH, *Sämtliche Werke XL. Bibliothek*, S. 423) sowie Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (vgl. ebd., S. 213) gelesen hat. Der Name von Scipio Sighele ist hingegen nicht zu finden.

⁷⁷² Hebekus, S. 273.

ven Menschen – und immer wieder die Ahnung von seiner Funktion bei den höchsten Individuen (Napoleon – Corneille/Alexander – Homer) (HvH, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1927*, in RA III, S. 590; Hervorhebung im Original)⁷⁷³

Erschüttert nach der krisenhaften Erfahrung des ersten Weltkriegs⁷⁷⁴ übernimmt Hofmannsthal die Rolle des Heilers durch Gleichnisse, was wiederum ein Gleichnis für sein nicht körperliches Tun darstellt. Interessanterweise findet der Dichter in einer Krisenzeit die Möglichkeit, seinem nicht materiellen und somit geistigen Tun eine gesellschaftlich anerkannte Form zu geben. Dies ist eine ärztliche, führende: Aus der anonymen Masse muss die österreichische Nation entstehen, weil der Dichter durch Gleichnisse ein Identifikations- und Zugehörigkeitsgefühl erwecken kann, wie es schon die Helden der Antike und ihre Kulte für die Polis erreicht hatten. Der Dichter schafft nun eine Heldengenealogie für seine Nation und stellt sich als Surrogat bzw. als Deszendente des Helden vor.

Was bedeutet der Ausdruck ‚durch Gleichnisse heilen‘? Ich habe in den vorherigen Lektüren erklärt, dass der Künstler etwas für sein Publikum oder seine Leserschaft leistet: Er ist ein Symbol seiner Epoche, synthetisiert in seinem Werk die Sehnsüchte seiner Zeit und erweckt damit in seinem Publikum ein Gefühl der Identifizierung, indem er dem Leser das gibt, was dieser tatsächlich sucht: die panische Verbindung zum All. Nach dem Krieg geht es Hofmannsthal darum, der erreichten geistigen Autorität einen Wirklichkeitsbestand zu verleihen: Die Funktion des Dichter-Helden für das Volk ist eine identitätsstiftende, die eine neue Gemeinschaft durch das Geistige gründen kann. In diesem Sinne sind die Aufführungen von *Jedermann* und *Das kleine Welttheater* bei den Salzburger Festspielen zu interpretieren. Die Äußerungen Hofmannsthals zu diesen beiden Stücken sowie zu der Bedeutung der Salzburger Festspiele verraten seine Interpretation des Dramas als Gleichnis und als symbolische Handlung.

4.2.1 Äußerungen zu den Salzburger Festspielen⁷⁷⁵

In den vorherigen Lektüren bezüglich der Performativität des Körpers als Suggestioneninstanz und als Verkörperung von Pan wurde das Drama als Opfer gelesen. So fungiert es als Symbol,

⁷⁷³ In der Einleitung des bereits zitierten Sammelbandes *Ästhetischer Heroismus* liest man, dass das Spezifische des Helden allgemein darin besteht, dass er „[a]ls dominante Orientierungsgröße zur *Identitätsbildung einer Gemeinschaft bei*[trägt] und ihr prägendes Werteverständnis [verkörpert].“ (Immer, van Marwycz, in ebd., S. 22; Hervorhebung von mir). Es wurde mehrmals betont, dass die Heldenkulte in der Antike identitätsbildend waren und die Tatsache, dass Hofmannsthal die Rolle des Dichters als Held als eine identitätsstiftende beschreibt, scheint mir nicht gerade zufällig.

⁷⁷⁴ Vgl. Perrig, S. 177. Meiser weist auch in ihrer in dieser Arbeit bereits zitierten Studie auf die Bedeutung des Kriegs für Hofmannsthal hin. Obwohl er am Anfang – so Meiser – den Krieg hoffnungsvoll als „Wende nach einer Zeit der moralischen und kulturellen Dekadenz“ (Meiser, S. 308) begrüßt hatte, muss er nach dem Krieg doch gestehen, dass dieser die gesellschaftliche Dekadenz in eine „Existenzkrise“ (ebd.) verwandelt hat. Nach dem Krieg wird er – ähnlich wie D’Annunzio – die Demokratie als „Krisenform“ (ebd., S. 309) betrachten.

⁷⁷⁵ Weniger die inhaltliche und szenische Bearbeitung Hofmannsthals der verschiedenen von ihm gelesenen Fassungen des spätmittelalterlichen Mysterienspiels, die ihn zu seinem eigenen Drama *Jedermann* inspiriert haben, wird Thema meiner Untersuchung sein. Vielmehr stelle ich die Rolle dieses Stücks und der Salzburger Festspiele

in dem man sich aufgrund der vermittelten Identifizierung (Spiegelung im delphischen Sinne) auflösen und dadurch panisch an das Ganze binden kann. In der bereits zitierten Äußerung Hofmannsthals aus den *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien* (1916) verrät der Autor das, was im Titel des Dramas *Jedermann* implizit angekündigt ist: „In ‚Jedermann‘ ist die Person verallgemeinert, nur der Sünder oder die zu erlösende Seele...“ (HvH, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, in RA II, S. 31).⁷⁷⁶ Gerade diese Verallgemeinerung ermöglicht nach dem in dieser Arbeit bereits erläuterten Verständnis Hofmannsthals die Identifizierung zwischen dem Publikum und den Darstellern auf der Bühne. Somit rückt das Publikum in die Nähe der dichterischen Art und Weise zu fühlen, die auch aus einer Identifizierung zwischen ihm und dem fremden Körper entsteht. Diese wiederum liegt der symbolischen Opferhandlung zugrunde, welche für den Dichter die Möglichkeit darstellt, aus der Isoliertheit herauszukommen, weil er sich panisch an das Ganze bindet. Warum gerade im Drama *Jedermann* dieser in anderen Werken Hofmannsthals bereits präsente Gedanken eine stärkere politische Konturierung zugestanden wird, verrät uns der Autor:

Die englische Fassung kam mir vor mehreren Jahren in die Hände. Der Eindruck war rein und groß, die Lust unbedingt, dieses Werk dem deutschen Repertorium einzuverleiben, in einem gedachten idealen dramaturgischen Verhältnis, in welchem sich jeder mit dem Theater verknüpfte Dichter zeitweilig fühlen mag [...] Sein eigentlicher Kern offenbarte sich immer mehr als menschlich absolut, keiner bestimmten Zeit angehörig, nicht einmal mit

hinsichtlich der Wirkung des Theaters als Ritual auf die Menge, die der Autor in verschiedenen Aufsätzen thematisiert, in den Mittelpunkt. Die Schwierigkeit, die Gattung des Festspiels einheitlich zu definieren, hat Pia Janke in ihrer lesenswerten Arbeit, *Politische Massenfestspiele in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar: 2010, ausführlich bezeugt (vgl. ebd., S. 17-25). Ich verzichte deswegen auf eine Definition der Gattung und werde mich in diesem Unterkapitel auf die Rolle der Festspiele nach Hofmannsthal für den Wiederaufbau Österreichs konzentrieren. Interessanterweise macht Janke in ihrer Untersuchung fest, dass „die Charakterisierung des Festspiels als Medium der ‚Wir‘-Bildung, der Identitätsstiftung und der Stärkung des Zusammenhalts einer Gruppe eine Präzisierung der Gattungsbestimmung [ermöglicht]“ (ebd., S. 22). Das reicht zunächst auf der theoretischen Ebene aus, um zu erläutern, warum Hofmannsthal gerade die Festspiele als identitätsstiftende Instanz für Österreich wählt. Außerdem beschreibt Janke als Spezifikum der österreichischen Festspiele, dass diese nach dem Ende der Monarchie eine besondere Bedeutung bekommen haben, gerade um das Bewusstsein Österreichs als Land wiederzuerwecken (vgl. ebd., S. 413). Um einen allgemeinen Einblick in die Bedeutung und in die Spezifika der Festspiele in Österreich zu bekommen, siehe das Unterkapitel „Österreich als Bezugsmythos“, in ebd., S. 413-416 und „Österreich-spezifische Formen“, S. 417-422. Für die Geschichte der Entstehung der Salzburger Festspiele empfehle ich außerdem die Lektüre von Norbert Christian Wolf, *Eine Triumphforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele*, Jung und Jung, Salzburg und Wien: 2014, und besonders, S. 7-96.

⁷⁷⁶ In einem auf den 31. August datierten Brief Hofmannsthals an Elsa Bruckmann-Cantacuzene liest man diesbezüglich: „[...] so kommt mit in diesem Todtentanzgedicht der ‚Tor und Tod‘ wieder, aber allgemeiner, menschlicher, gültiger.“ (HvH, *Sämtliche Werke IX. Dramen* 7, S. 261) Daran anzuschließen ist auch der Brief Hofmannsthals vom 17. November 1920 an Rudolf Pannwitz: „Dann war es das Unahnbarste, Wirklichste Beglückendste was ich im Zusammenhang mit Menschen, mit Publicum, wie Sie’s nennen wollten, je hätte erleben oder zu erleben auch nur hätte ahnen können: durch die tausendfach gebrochene, in tausend wirklichen einfachen Menschen sich brechende directeste stofflich simpelste und zugleich religiöse Wirkung auf eine ganze Bevölkerung, von der kaum der Hundertste die Namen Hofmannsthal oder Reinhardt auch nur gekannt hätte.“ (Ebd., S. 278) Janke nennt als besondere Eigenschaft der Massenfestspiele zwischen 1918 und 1938 außerdem die Verallgemeinerung der Charaktere, damit sie „prototypische Repräsentanten oder Kollektive“ (Janke, S. 364) werden können. Diese allgemeine Erklärung trifft auf das Drama *Jedermann* besonders gut zu, weil Hofmannsthal durch die Verallgemeinerung der Charaktere die Identifizierung zwischen Künstler und Menge auf einer möglichst breiten Basis anstrebte.

dem christlichen Dogma unlöslich verbunden [...] (HvH, *Das alte Spiel von Jedermann* 1911, in D III, S. 89 f.)

Der Ausdruck des Autors, eine neue Fassung von einem Mysterienspiel ‚dem deutschen Repertorium einzuverleiben‘, verbildlicht seine Absicht, dem Korpus der deutschsprachigen dramatischen Tradition nicht lediglich ein neues Stück hinzuzufügen, sondern etwas einzugliedern, das beispielhaft als Muster für eine Art Ritual werden kann.⁷⁷⁷ Verallgemeinert kann man sagen, dass der Körper auf der Bühne zu einem Symbol wird, in dem das Publikum sich auflösen kann, um ein Leib zu werden, der zusammen mit Jedermann erlöst und somit an das All gebunden wird. Dieses Verhältnis zwischen Zuschauer und Schauspieler-Symbol sollte eine Tradition für das österreichische Volk stiften, die Hofmannsthal zufolge darauf fundiert ist, durch das Kunstwerk allgemein und in diesem Fall durch das Drama Bindungen zu schaffen:

In dem riesigen, kaum erleuchteten Raum wurde aus Tausenden von zufällig zusammengekommenen Menschen, deren Gesichter das einzige Helle in dem dämmrigen Dunkel waren, mit einem Schlag ein Wesen: die Menge. (Ebd., S. 93)⁷⁷⁸

Wir sind mittlerweile mit der Verquickung von Ritual, Theater und Politik vertraut und deswegen sollte es uns nicht mehr fremd vorkommen, dass die Erlösung des zum Leib gewordenen

⁷⁷⁷ Janke schreibt interessanterweise in ihrer Arbeit, dass die Festspiele immer eine kultische Dimension beinhalten und dass sie immer die Funktion hatten, Fest und Kunst „von neuem zu verbinden und dadurch eine Reinstallierung des Religiösen vorzunehmen“ (Janke, S. 27). Überdies zitiert Janke die Arbeit von Michael P. Steinberger *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938*, in der von den für Österreich typischen „komplexen Wechselwirkungen zwischen Mysterienspiel, ‚politischem Katholizismus‘ und konservativer Politik“ (Steinberger, in ebd.) die Rede ist. Es wundert deswegen nicht, dass Hofmannsthal in seiner Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* – wie wir in dem dieser Rede gewidmeten Unterkapitel (4.2.4) dieser Arbeit sehen werden – gerade von ‚konservativer Revolution‘ reden wird.

⁷⁷⁸ Martin Stern versucht in seinem Beitrag, „Hofmannsthal und das Ende der Donaumonarchie“, in Karl Pestalozzi, Martin Stern, *Basler Hofmannsthal-Beiträge*, Königshausen und Neumann, Würzburg: 1991, S. 251-265, die Frage zu beantworten, wie Hofmannsthals Begriff der Masse, welche Hofmannsthal in dieser Arbeit bereits zitierten Brief *Krieg und Kultur* als das beschreibt, was mit dem Volk substituiert werden muss, sich von der Menge, welche er hingegen in der oben zitierten Textstelle anspricht, unterscheidet. Stern schreibt: „Gewiß scheint nur, daß mit der ‚Menge‘ bereits der Volksbegriff angesprochen war [...]“. (Stern, in ebd., S. 263) Wir sind mittlerweile mit den Theorien der Zeit Hofmannsthals über die Masse vertraut. Die Antwort auf Sterns Frage findet man im Text, der in HvH, in RA III unter „Gelegentliche Äußerungen“ gruppiert ist und den Titel *An die Theatergemeinde des Kulturbundes* trägt (Entstehungsjahr ist vermutlich 1925). Hier liest man: „Die Schwierigkeit des gegenwärtigen Theaterbetriebes liegt darin, daß dem Theater das Publikum als eine inerte Masse gegenübersteht und daß doch wieder die Führung des Theaters von den Reflexbewegungen dieser inerten Masse abhängt. Das Publikum zu einer Gemeinschaft zu binden hat man neuerdings vielfach versucht; aber nur im ökonomischen, ungeistigen Gedankengang. Sie versuchen auf die ältere Bindung, die gesellschaftlich-geistige, zurückzugehen. Sie wollen gewisse Tendenzen, die in einer geistig belebten und für die Zeitbewegungen empfindlichen Minderheit fühlbar sind, mit Bewußtsein in den Kreislauf einschalten, ohne den ein lebendiges Theater nicht denkbar ist; in den Kreislauf zwischen dichterischer Produktion, theatralischer Darstellung und aufnehmender Menge.“ (Ebd., S. 211) Hofmannsthal benutzt hier den Begriff ‚Masse‘, um etwas Fremdes und Unorganisches zu beschreiben und fügt den der ‚Menge‘ in Abgrenzung zu ersterem hinzu, um einen Kreislauf sowie die Bindung, die ein lebloses Agglomerat zu etwas Lebendigem macht, das etwas empfängt, zu beschreiben. Diese Äußerung lässt sich auch als Antwort auf die bereits zitierte Notiz Hofmannsthals *Ästhetizismus I (ältere Gedanken mitverflochten)* bezüglich der Verdorbenheit des Ästhetizismus lesen, die gerade laut Hofmannsthal darin besteht, dass sich der Kreislauf der Künstler vom Publikum entfremdet und die Menge nichts empfängt (vgl. ebd., in ebd., S. 404).

Publikums nicht nur religiös, sondern durchaus politisch zu verstehen ist.⁷⁷⁹ Diese Überschneidung ist als Identifizierung zwischen Publikum und Dichter zu verstehen, der in seinen Werken das ausdrückt, was er „mit der ganzen Menschheit teilt“ (ebd., S. 92). Der Schauspieler auf der Bühne verwandelt dank der Macht der Suggestion das Publikum in einen Leib, indem er über Chandos hinaus geht, da er die Innerlichkeit und somit seine Selbst-Aufgabe nach außen projiziert (Hofmannsthals Vorstellung der Religion, in HvH, *Buch der Freunde*, in RA III, S. 259) und das Dasein als Einheit von Geist und Körper performativ aufführt (Hofmannsthals Vorstellung der Zeremonie als geistiges Werk des Körpers, in ebd., S. 270). Das Ganze enthüllt sich als ein der Eucharistie ähnliches Ritual. Die Menge verleibt sich das ein, was der Dichter mit dem Publikum teilt: Die Wiederbelebung einer Tradition, die ein Volk gestiftet hat. Die durchaus politische Bedeutung dieses Rituals verschweigt der Autor nicht:

Gibt man sich dem Theater ab, es bleibt immer ein Politikum. Man handelt, indem man vor eine Menge tritt, denn man will auf sie wirken. So auch hier. Wählt man einen ungewöhnlichen Raum, beruft man eine außergewöhnliche Menge, so liegt ein verstärkter Akzent auf diesem handeln. (HvH, *Das Spiel vor der Menge* 1911, in D III, S. 104)

Noch offensichtlicher wird hier die Parallele zu D'Annunzio, der im Drama auch ein Politikum sieht. Nicht die (Ver-)Führung der Menge liegt Hofmannsthal jedoch am Herzen, sondern die Wiederbelebung einer Tradition, die das Publikum zunächst zu einer Menge zusammenfügt. Wichtig scheint mir, dass das Konzept der Wirkung hier von Hofmannsthal als das Politische⁷⁸⁰ schlechthin gekrönt wird. Die Wirkung wurde in der vorliegenden Studie als Bindeglied zwischen Hofmannsthals Früh- und Spätwerk hervorgehoben. Das Politische an der Aufführung Hofmannsthals lässt sich auch in Bezug auf den Komplex der Menge und besonders auf die ihr zugeschriebene Möglichkeit, Kulturvolk⁷⁸¹ zu werden, zuspitzen. In einer Zeit der Krise, in der

⁷⁷⁹ Bezüglich Festspiele und Politik allgemein schreibt Janke, dass die Festspiele zur „Gemeinschaftsbildung“ (Janke, S. 31) dienen und deswegen nicht nur als kultisches Medium, sondern eben als politisches zu fassen sind (vgl. ebd.).

⁷⁸⁰ Bezüglich des Politischen in D'Annunzios Drama habe ich bereits Hannah Arendts Erwägungen aus *Vita activa oder Vom tätigen Leben* zitiert, in dem die Autorin das Politische im Handeln sieht und deswegen das Theater am Beispiel v. a. der griechischen Tragödie als „die politische Kunst par excellence“ (vgl. Arendt, S. 179 f.) krönt. Hofmannsthals Verständnis des Theaters ist noch näher als dasjenige D'Annunzios an Arendts These anzusiedeln, weil es bei ihm weniger um das Wort, sondern um ‚handeln‘ geht. Dieses Handeln – wie ich bereits erklärt habe – bezieht sich sowohl auf den Dichter als auch auf den Schauspieler sowie auf das Publikum, weil sie alle die symbolische Opferhandlung, bzw. die „Selbst-aufgabe“ (HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 602) führen, die in Hofmannsthals Verständnis auch „Tun“ (vgl. ebd.) heißt. Selbst wenn ‚Tun‘ und ‚Handeln‘ normalerweise nicht komplett gleichsetzbar sind, scheint mir offensichtlich, dass Hofmannsthal mit dem Opfer, das er als symbolische Handlung beschreibt, und dem Tun auf das Gleiche kommt: sich aufgeben, um sich panisch mit dem All verbinden zu können. Dass den beiden Begriffen in seinem Verständnis ein Ritual zugrunde liegt, verstärkt meine bereits bezüglich des *Gespräch[s] über Gedichte* geäußerte These, das Opferritual stelle das kultisch-politische auf die Wirkung auf das Publikum gerichtete Mittel dar, um das Problem des Ästhetizismus, nämlich dass die Menge nichts empfängt, zu lösen. Gerade die Erfahrung des ersten Weltkriegs, in dem Österreich zersplittert wird, lässt sich auf Makroebene auf die Situation des ersten Opfernden übertragen, der in einem Moment des panischen Schreckens (Panik) die panische Auflösung oder Bindung (Panismus) erlebt.

⁷⁸¹ Peter Christoph Kern schreibt in seiner Arbeit, *Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal. Die Idee einer schöpferischen Restauration*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg: 1969, dass Hofmannsthals Begriff des

das österreichische Volk neu gegründet werden musste, greift Hofmannsthal nicht zufällig auf ein Mysterienspiel zurück, weil

[d]ramatische Gebilde dieser großen simplen Art wahrhaftig aus dem Volk hervorgestiegen [sind]. Vor wen sollten sie als wiederum vor das Volk? Nenn man dies immerhin die Masse, die Großstadtmasse oder welches Übel man will, und wäge ab, ob mehr Gärtnergehilfen darunter waren oder mehr Friseurs, und mehr brave gemeine Soldaten oder mehr Bankiers und Bankgehilfen. In allen diesen steckt doch das Volk und in seinen gehaltsreichen Tiefen schlummert das Geheimnis deutschen Wesens. [...] Publikum ist schwankend, kurzsinzig und launisch; das Volk ist alt und weise, ein Riesenleib, der wohl die Nahrung kennt, die ihm bekommt. Es versteht und empfängt in einer großen Weise und teilt das Heiligste seines Besitzes den Einzelnen mit, die rein und bewußt aus ihm hervortreten. (HvH, *Das Spiel vor der Menge*, in RA II, S. 105 f.)

Aus dieser Äußerung wird klar, dass die Massendiskurse der Zeit dem Autor nicht fremd waren. Sighele schreibt in *L'intelligenza della folla*, dass das Genie der Verkünder einer Wahrheit ist, die im Unterbewusstsein der Menge schlummert und das Genie gerade derjenige ist, der der Menge das zeigt, was sie unbewusst schon besitzt und nur dunkel ahnt.⁷⁸² Die Nähe zwischen beiden Äußerungen ist offensichtlich und stellt den Grund dar, warum gerade *Jedermann* das Politikum des Theaters als Wirkung verschärft. Hofmannsthal geht es nicht darum, Gefühle durch Suggestion zu vermitteln, sondern gezielt auf das Unterbewusstsein der Masse zu wirken, um sie wieder in ein der eigenen Tradition und Kultur bewusstes Volk zu verwandeln. Hofmannsthals Beschreibung des Publikums als ‚schwankend, kurzsinzig und launisch‘ weist auf die bereits eingehend diskutierte Nähe zwischen dem Publikum eines Theaters und der Masse hin, deren allgemeine Eigenschaften der Kurzlebigkeit, Reizbarkeit und Beeinflussbarkeit nach Hofmannsthal mit den Attributen des Publikums vergleichbar sind. Die Gegenüberstellung von Publikum bzw. Großstadtmasse und Volk, welches im Gegenteil zum ersteren ‚alt und weise‘ ist, verrät das Bewusstsein des Autors über das Zyklische der Zivilisation. Die Bezeichnung des Volks als ‚Riesenleib‘ scheint nun auf den genauso wie das Mysterienspiel im Mittelalter entstandenen Begriff des *corpus mysticum* anzudeuten: Durch ein Ritual, Mittel schlechthin für die Zähmung einer Masse, wird das launische Publikum ekklesiologisch zu einem Leib.⁷⁸³ Somit wird erneut klar, dass Hofmannsthals Versuch nicht weniger politisch als D'Annunzios ist.

Volks immer „undifferenziert und weitgehend irrational“ (ebd., S. 23) bzw. vage bleibt. Wir haben jedoch bereits gelesen, dass – wie Hebekus und Lüdemann in der Einleitung des bereits zitierten Sammelbandes schreiben – ab dem 19. Jahrhundert Volk und Masse in einem „Spannungsverhältnis“ (Hebekus, Lüdemann (Hrsg.), *Massenfassungen*, S. 10) stehen und dass mit Volk – im Unterschied zur Masse allgemein – immer eine Instanz zu verstehen sei, die auf Ordnung hinweist. Somit kann man annehmen, dass Hofmannsthal in seiner Verwendung des Begriffs ‚Volk‘, das oft der ‚Masse‘ gegenübergestellt wird, prinzipiell Ordnung meint.

⁷⁸² Vgl. Sighele, *L'intelligenza della folla*, S. 66.

⁷⁸³ Diesbezüglich möchte ich den Leser nochmal auf Janke's Arbeit hinweisen, in der man liest: „Die Verschmelzung zum kollektiven Körper sollte auch die Zuschauer einbeziehen“ (Janke, S. 392) und dass im Unterschied zu den schweizerischen „die österreichischen Massenfeste in einem mittelalterlich-barocken und dezidiert Verweiszusammenhang [standen]“ (ebd., S. 418) Dieses Muster lässt sich wunderbar auf die Aufführungen von *Jedermann* und *Das kleine Welttheater* sowie auf die in diesem Unterkapitel bereits zitierten Äußerungen des Autors über die Rolle beider Dramen für die Salzburger Festspiele übertragen.

Es ist jedoch nicht reaktionär im reinen Sinn, weil das Drama in Hofmannsthals Fassung kein Mittel zur Auflehnung wird.

Eine andere interessante Parallele zwischen Hofmannsthal und D'Annunzio lässt sich bezüglich der Wahl des ungewöhnlichen Raums für die Aufführung aufzeigen. *Jedermann* wurde nicht auf „einer regelmäßigen Bühne“ (ebd., S. 105) aufgeführt, sondern draußen „auf einem einfachen Gerüst“ (ebd.). Wie man im Aufsatz *Festspiele in Salzburg* (1921) nachlesen kann, vergleicht der Autor die Aufführungen der Festspiele in einem in der Natur gelegenen Theater mit denen in Attika und fügt hinzu:

Ein Bergtal ist ein natürliches Theater, und sonderbar genug, der theatralische Trieb des südlichen deutschen Stammes folgt den Bergketten. (HvH, *Festspiele in Salzburg*, in RA II, S. 265)

Augenscheinlich ist, dass Hofmannsthal die gleiche Argumentation wie D'Annunzio ausnutzt, ohne jedoch gefährliche Begriffe wie ‚Blut‘ und ‚Rasse‘ ins Spiel zu bringen: Während D'Annunzio sein Theater am Meer bauen möchte, wurden die Festspiele in einem Bergtal aufgeführt, da die Triebe und das Unbewusste einer süddeutschen Menge eher den Bergen entsprächen. Während Hofmannsthal im oben genannten Aufsatz in seiner Darlegung bezüglich des deutschen Stammes behauptet, dass es kein „Zufall sein [sollte], daß Wagner Bayreuth gewählt hat“ (ebd., S. 266), argumentiert Stelio hingegen, sein eigenes Theater müsse aus Marmor gebaut werden und der deutsche Geist von Wagners Werk würde im Mittelmeerlicht verblassen. Augenscheinlich ist, dass sich sowohl D'Annunzio als auch Hofmannsthal auf die exakt gleichen Gründe stützen: Für beide spielt die Landschaft eine nicht zu unterschätzende Rolle, weil sie jeweils den Trieben der ihr zugehörigen Menge entspreche und demzufolge zur durch die Aufführung eingeleiteten Zählung ver helfe. Hervorheben möchte ich jedoch folgende Beobachtung: Das Drama stellt bei Hofmannsthal keineswegs ein Mittel zur Eroberung der Masse dar. Vielmehr ist es der Herkunft des Genies aus dem Volk entsprechend etwas, was das Genie im Moment der Aufführung mit der Menge teilt.

Beide Konzeptionen haben nun das gleiche Ziel, aber während D'Annunzio sich durch das Drama über die Masse erheben möchte und Perseus als Muster wählt, muss sich der Dichter bei Hofmannsthal selbst aufgeben, um dem Urtrieb „den Weg zurück zu seinem eigentlichen geistigen Element [zu weisen]“ (ebd., S. 264), weil laut Hofmannsthal im Geistigen, also im innerlichsten Wesen, alle identisch sind. Gerade diese Identität oder Einheit, die allein erstmal durch die Übereinstimmung von Landschaft und Urtriebe wiedergegeben wird, verbindet Dichter, Schauspieler und Publikum zu einem Leib bzw. zu einem Kulturvolk:

Sie waren sich bewußt, etwas aufgenommen zu haben, das [...] doch, an dieser Stätte, so unmittelbar, so natürlich, so volkshaft auf sie gewirkt hatte wie eine Marienprozession in

Gent oder ein Stiergefecht in Spanien. So war es mit dem „Jedermann“ in Salzburg. (Ebd., S. 266)

Die Gleichsetzung zwischen *Jedermann* und einer Marienprozession⁷⁸⁴ in Gent sowie einem Stiergefecht in Spanien verrät erneut die Absicht des Autors, durch das Drama und die Festspiele eine volkstümliche Tradition⁷⁸⁵ zu gründen, die nicht wie im Fall D’Annunzios erneut gewalttätig von außen kommt, sondern dem Volk zugehörig ist und ihm ein Gefühl der Einheit und Identität mit den dem Volk angehörigen Individuen und dem einst von ihm abgetrennten Stifter vermittelt.

4.2.2 Die geistige Autorität in Form von Spiegelung: Österreich und Europa

Es wurde bereits gezeigt, dass schon im Frühwerk Hofmannsthals das Verhältnis zwischen Künstler und Natur einer Spiegelung entsprach. Während der Einzelne im Sinne des Narziss-Mythos im Akt der Spiegelung, die auf Gleichnis und Vereinigung beruht, sowohl das Leben als auch den Tod im dionysischen Sinne berührt, verändert sich durch die Hinwendung des Autors zur symbolischen Opferhandlung die Bedeutung dieser Spiegelung nicht grundsätzlich, sondern lediglich in ihrer Anwendung zugunsten der Wirkung auf das Publikum. Dadurch, „daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind“ (HvH, *Das Gespräch über Gedichte* in, EGBR, S. 503) und dementsprechend das Andere keine Bedrohung mehr von außen, sondern die Möglichkeit einer gemeinsamen Bindung an das All darstellt, funktioniert die Spiegelung im zweifachen Hinsicht: Nicht nur zwischen Künstler und Natur, sondern auch zwischen Publikum und dem vom Künstler angefertigten Kunstwerk (sowohl Gedicht als auch Drama usw. sind gemeint). Diese Spiegelung wird nun seinem Verständnis des Opfers zufolge zu einer Auflösung, die dank des künstlerischen Schaffens Autor und Publikum im Sinne des antiken Flurgottes panisch aneinanderbindet.

Der Auflösung zwischen Publikum und dem Kunstwerk im Allgemeinen liegt nun die delphische Parole zugrunde. In dieser Spiegelung ist Hofmannsthal zufolge auch die Möglichkeit einer neuen Bindung Österreichs enthalten. Diesbezüglich ist der Vortrag *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* (1916) eine nähere Analyse wert: Hier stellt Hofmannsthal die Dichtung – ähnlich wie das Drama *Jedermann* in den vorherigen Aufsätzen – als ein „volkstümliche[s] Gebilde“ (HvH, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, in RA II, S. 13) vor bzw. als etwas, das

⁷⁸⁴ Ich möchte den Leser nochmal darauf hinweisen, dass die Prozession laut Canetti zu einer der beliebtesten Zählungsmethoden der Kirche gehört (vgl. Canetti, S. 178).

⁷⁸⁵ Das Volkstümliche ist nach Janke interessanterweise ein Spezifikum der österreichischen Festspiele (vgl. Janke, S. 418). Im Aufsatz *Das Publikum der Salzburger Festspiele* (HvH, ebd., in RA III, S. 183-186) schreibt Hofmannsthal außerdem, dass bereits seit 1920 die Salzburger Festspiele eine „berühmte Institution geworden“ (ebd., S. 183) sind, die bekanntlich bis heute noch weitergeführt wird. Perring merkt diesbezüglich an, die Festspiele in Salzburg seien „ein kulturpolitisches Projekt“ (Perring, S. 103).

dem Volk nah ist und ihm sogar gehört. Erneut greift Hofmannsthal auf die gemeinsame Herkunft der „Repräsentanten unserer Dichtkunst“ (ebd., S. 14) und des Volkes zurück und gerade deswegen kann ihm zufolge von „Poesie der Bauernsöhne“ (ebd.)⁷⁸⁶ die Rede sein. Nochmal rückt Hofmannsthal nah an D’Annunzio und v. a. dessen Wahlrede heran, in der er behauptet, seine literarische Stimme bestehe aus dem Chor des an ihn gebundenen Volks und deswegen sei kein Unterschied zwischen seinen Werken und denjenigen der Arbeiter zu finden. Während D’Annunzio jedoch die Rolle als Künstler seines Landes instrumentalisiert, um gewählt zu werden, geht es Hofmannsthal darum, das geistige Element seines Landes als „Spiegel“ (ebd., S. 20) darzustellen, in dem das Volk als solches, also als Einheit, sich wiedererkennen kann. Wie bereits erwähnt, beschreitet Hofmannsthal nicht den Weg der Politik, um Geltung in der Gesellschaft zu erwerben, sondern um die Rolle des Künstlers und seiner Werke als Spiegel und Verkünder der Einheit seines Volks zu konturieren:

Die Poesie und die Taten sind die beiden Elemente, in welchen der innerste Gehalt einer Gemeinschaft sich auswirkt. Nicht ohne diese beiden Genien entsteht ein nationaler Mythos, nicht ohne die beiden ein gewecktes und reiches nationales Bewußtsein, worin ein Integrieren, ein Ineinanderweben aller Lebenselemente stattfindet, worin alle Gefühle schließlich zusammengefaßt werden [...]. (Ebd., S. 20)

Poesie und Tat beruhen nun auf einer Gemeinsamkeit: Beide bedeuten laut Hofmannsthal Selbst-Aufgabe (vgl. HvH, *Ad me ipsum*, in RA III, S. 602). Aber da, wo D’Annunzio die Poesie in die Tat umsetzen möchte und somit die Masse agitiert, beschwört Hofmannsthal trotz ihrer Gemeinsamkeit nicht ein Ineingreifen von Kunst und politischer Tat, sondern das Bedürfnis, dass Kunst und Politik sich auf dasselbe auswirken: Eine Spiegelung, in der sich jeder wiedererkennen kann. Hierdurch verbinden sich Künstler, Politiker und das Volk zu einer Gemeinschaft. Diese Bindung soll nun dazu beitragen, dass das Bewusstsein des Volks als Einheit erweckt wird.

Die Anwendung des Verbs ‚Ineinanderweben‘ erinnert an das dionysisch-panische dichterische (Er-)Leben, welches dem Gedicht vorangeht. Dieses enthüllt, dass nach wie vor die Bedeutung der Poesie unverändert bleibt, während nur ihr Ziel erweitert wird: Die Poesie muss – genauso

⁷⁸⁶ Im Vortrag *Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau* (1919) drückt der Autor deutlich aus, dass „[d]ie Differenzierung des Künstlers vom Bauer nur mühsam und zart vor sich geht“ (HvH, ebd., in RA II, S. 62). Hier funktioniert v. a. die Argumentation auf der Linie, dass beide – also Künstler und Bauer – durch ihre Arbeit etwas leisten, was „nie ganz Ware werden kann“ (ebd.). Diese Äußerung bestätigt und verschärft gar Hofmannsthals bereits angefangenen Versuch, die Absonderung zwischen Dichter und Volk zugunsten einer gegenseitigen Identifizierungspoetik und -politik aufzuheben. Ähnlich wie im Fall der Aufführung von *Jedermann* in einem Bergtal argumentiert Hofmannsthal in *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, dass die Bindung zwischen Dichter und Volk eine „landschaftliche Bindung“ (HvH, ebd. in ebd., S. 16) sei. Letztendlich war gerade die Natur der Ort für die Möglichkeit einer panischen-dionysischen Bindung und gerade diese machte das Paradox der Dekadenz aus: Der Autor grenzt sich von der Menge ab, aber sein künstlerisches Schaffen bezieht sich auf eine Bindung, die mit derjenigen eines Individuum an eine (Ur-)Masse (die dionysische) vergleichbar ist. Interessanterweise instrumentalisiert Hofmannsthal, ähnlich wie D’Annunzio, gerade diese ‚landschaftliche Bindung‘ des Dichters, um sich dem Volk anzunähern.

wie der Dichter, der eine Synthese seiner Zeit darstellt – statt zu differenzieren, eine Synthese der Lebenselemente sein, in der alles ineinander übergeht und dementsprechend alles im Sinne des Flurgottes panisch aneinandergebunden wird. Aus diesem Grund muss die Politik näher an die Poesie rücken: Sie darf nicht differenzieren, sondern soll integrieren und vereinen, um den Mythos Österreichs weiterhin zu bewahren. Dies ist laut Hofmannsthal der Mythos eines Landes, das „zwischen fremdsprachigen Völkern“ (HvH, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, in RA II, S. 23) sitzt und sie alle nach ihrem Muster verbindet. Hofmannsthal zufolge bestand nun der Fehler der damaligen Zeit darin, dass „Politik und Verwaltung, Verwaltung und Kultur“ (ebd., S. 24) gesondert wurden und daher bemühte er sich, sowohl der Politik als auch der Kultur die Rolle der Verwaltung des Wirklichen zuzuschreiben, das „beim Volke“ (ebd., S. 35) ist.⁷⁸⁷ Wenn der Politiker und der Dichter beide an der Erweckung des nationalen Bewusstseins arbeiten, dann ist die Trennung zwischen beiden aufgehoben: Beide erhalten eine geistige Rolle, die darin besteht, die Abspaltung zwischen den verschiedenen Individuen und Sprachen, die Österreich ausmachen, aufzuheben. Hofmannsthals Versuch, das aus mehreren Ethnien bestehende Österreich anhand eines geistigen Elements zu binden, ist nicht nur als Lösung für die eigene Nation gedacht, sondern sollte als Muster für „[d]ies Europa, das sich neu formen will“ (HvH, *Die österreichische Idee*, 1917, in ebd., S. 453) dienen bzw. als Möglichkeit, über die vom Krieg verursachten Feindschaften hinweg zu kommen.⁷⁸⁸ Da die Politik zum Krieg geführt hat, beruft sich Hofmannsthal auf die geistige Macht, die dem Volk, dem Künstler und dem Politiker zugehörig ist und welche seinem Verständnis zufolge panisch (ver-)binden kann. Diesbezüglich ist der Text *Blick auf den Geistigen Zustand Europas* (1922) vielsagend, in dem Hofmannsthal das Fehlen „geistige[r] Repräsentanten“ (HvH, *Blick auf den Geistigen Zustand Europas*, in RA II, S. 478) feststellt und sich dabei einen „wahre[n] Führer der Seelen“ (ebd., S. 479) wünscht, dessen Macht derjenigen Dostojewskis ähnelt und der eine geistige „Gewalt über die Seele“ (ebd.) im Sinne der Faszination auf das Publikum ausübt. Deutlich ist daraus

⁷⁸⁷ Perring pointiert diesbezüglich und zurecht in seiner hier mehrmals zitierten Studie, dass der Begriff ‚Kultur‘ bei Hofmannsthal gesellschaftspolitisch zu verstehen sei und dass Hofmannsthal sich auf Kultur beruft, um eine neue Bindung für das österreichisch-ungarische Reich zu schöpfen (vgl. Perring, S. 87-88). Laut Perring ist Kultur für Hofmannsthal Ausdruck seines Krisengefühls (vgl. ebd., S. 92). Ich würde hingegen in Anlehnung an die mehrfach zitierte Definition der Krise von Koselleck behaupten, dass Kultur für Hofmannsthal die fällige Entscheidung oder (Re-)Aktion auf die vom Krieg verursachte Krise darstellt. Wolfram Mauser schreibt in seinem Beitrag „Die geistige Grundfarbe des Planeten. Hugo von Hofmannsthals ‚Idee Europa‘“, in *Hofmannsthals Jahrbuch* 2, S. 201-222, dass Hofmannsthal erst nach den Ereignissen des ersten Weltkrieges zum politischen Schriftsteller geworden sei, „oder besser: zu einem Kulturkritiker, in dessen Überlegungen Staat und Politik einen wichtigen Platz einnahmen.“ (Mauser, in ebd., S. 202) Wenn man hingegen die Wirkung als Angelpunkt von Hofmannsthals Ästhetik krönt, dann wird deutlich, dass Früh- und Spätwerk doch nicht unvereinbar sind und der erste Weltkrieg ‚nur‘ zum Anlass diente, der von Hofmannsthal angestrebten Wirkung der Kunst in der Gesellschaft eine wahrhaft politische Wirklichkeit zu verleihen.

⁷⁸⁸ Vgl. Ute Nicolaus, *Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*, Königshausen & Neumann, Würzburg: 2004, S. 43 f.

zu lesen, dass Hofmannsthal dem Künstler eine zwar geistige, jedoch herrschende Rolle zuschreibt: Diese Rolle ist ein Führer der Seelen, die sich in den Werken beispielsweise als das Potential manifestiert, die unterschiedlichsten Leser zu faszinieren und alle ausnahmslos durch moralischen oder geistigen Kontakt aneinander zu binden. Wir finden uns erneut vor dem Verständnis des Autors als *Meneur* seines Publikums und vor dem des Publikums als Menge, die durch einen moralischen Kontakt gebunden ist, wieder. Diesbezüglich lohnt es sich, die in dieser Arbeit bereits zitierte Passage aus *Krieg und Kultur* (1915) erneut wiederzugeben:

Es wird sich darum handeln, daß neue Autorität zu Tage tritt, daß diese Autorität sich verkörpere, nicht in amtlichen Formen, sondern in rein geistigen, dem Wiedererwachen des religiösen Geistes und dem in den Massen latenten Ehrfurchtssinne gemäß; daß der Begriff der Masse, der furchtbarste und gefährlichste Begriff in diesem Kriege und in den Dezenen vor ihm, überwunden und ihm der hohe Begriff des Volks [...] mit Entschiedenheit substituiert werde; daß die Völker und die Führenden wechselweise einander wieder Autorität werden in dem geistigen Sinn der den letzten Dezennien verlorengegangen war [...]. (HvH, *Krieg und Kultur*, in RA II, S. 419)

Die Antwort Hofmannsthals auf die vom Krieg verursachte Krise heißt nun geistige Autorität. Die Neugründung des Volks Österreichs und Europas steht nicht unter dem Gesetz der ‚Rasse‘, sondern unter der Gewalt der geistigen, panischen Bindung der Seelen, die von den Künstlern erlernt werden kann und welche die politischen Herrscher als Muster heranziehen sollen, um Autorität nicht im Sinne von Zwang, sondern von Bindung zu erwerben. Nicht nur muss das österreichische Volk sich in seinen geistigen Repräsentanten spiegeln. Die Neugründung Österreichs soll vielmehr als Spiegelung für Europa dienen. Somit erhält der Künstler Autorität als Inspirationsmuster für eine neue geistige Bindung mit politischer Geltung.

4.2.3 Das Heldentum: *Rede auf Beethoven* – „*L’artiste est mort! Vive l’artiste!*“

In der kritischen Ausgabe Hofmannsthals findet man eine 1917 geschriebene Notiz, die hinsichtlich der Rolle des Helden in Hofmannsthals Fassung viel verrät und aus der wiederum auch die Bedeutung des Dichters als Heldensurrogat deutlicher wird:

Der Heros: Diejenigen, zu denen er gehört hatte, rauben auf einem Streifzug seine Asche (oder Leichnam) und hinterlassen an Stelle der Urne einen Brief. Wir brauchen diesen und dass er unter uns begraben sei. Er stärkt uns die Gelenke in der Not. Durch ihn sehen wir das Überirdische. Vermöge seiner Gegenwart glauben wir an unsere Unzerstörbarkeit. Wir wollen ihn kennen lernen – dazu werden Leiden u Kämpfe der Weg sein (so wie man sagt: Jesum Christum kennen lernen) Ihr Fremden könnt ihn niemals erkennen. Wir wollen unsere Jünglinge ihm weihen. Er wird (bei der Weihe-ceremonie) die Jünglinge einzeln bei Seite führen u. sie furchtbaren Prüfungen aussetzen. Wir haben eine tiefe Schlucht: die zu unserer Stadt gehört als ein Heiligtum: über ihr kreisen immer Adler u Geyer. Am obern Rande dieser ist eine Höhle, dort wollen wir ihn begraben. Die Höhle mündet unter dem Hauptplatz.⁷⁸⁹

⁷⁸⁹ HvH, *Sämtliche Werke XXXVIII. Aufzeichnungen*, S. 706 f.

Die identitätsstiftende und nun politische Rolle der antiken Heldenkulte für die Polis wurde schon mehrmals in dieser Arbeit angesprochen. Wir wissen einerseits schon, dass die antiken Heldenkulte im Unterschied zu den der Märtyrer der katholischen Kirche nicht unbedingt dort stattfanden, wo der Leichnam des Helden begraben war. Nun scheint es, dass Hofmannsthal ähnlich wie D'Annunzio den identitätsstiftenden Heldenkult für eine katholisch geprägte Gemeinde modifiziert. Der Held muss unter dem Hauptplatz seiner zu seinem Volk gehörigen Stadt begraben werden, um ihn den Jünglingen weihen zu können. Held heißt in beiden Fassungen nach wie vor *Bindung* und *Identifizierung* sowie eine Instanz, die erhabene Gefühle erweckt. Dementsprechend stellt der Dichter in Hofmannsthals Vorstellung ein ‚Surrogat für den Helden‘ dar, indem er den Körper des Künstlers auf der Bühne als entpersonalisierten Körper auftreten lässt, in dem sich das Publikum kraft der Projektion des Inneren nach außen auflösen und identifizieren kann. Der Dichter ist nun derjenige, der die Zeremonie des Körpers als geistige Bindung ermöglicht und damit „dem Nationalgeist größere Mächtigkeit seiner selbst“ (HvH, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1927*, in ebd., S. 590) gibt.

Vielsagend ist diesbezüglich Hofmannsthals 1920 gehaltene *Rede auf Beethoven*, die nicht nur die Rolle des Musikers für Österreich und für das österreichische Volk zelebriert, sondern zugleich auch die der dem Beispiel des Komponisten folgenden Künstler. Die Frage, wer Beethoven sei und warum er noch gefeiert werde, beantwortet Hofmannsthal mit der Behauptung, dass

[m]yriaden Seele sich von der innigen Gemeinschaft [lösen], und bleiben, Gelöste, ihr doch schwebend verbunden: unantiken Gepräges, die neueren Menschen, Vorväter uns und Brüder zugleich, denn wir sind für dieses Geschlecht wiederum, was sie für ihres waren: die Geistigen, nicht die Blüte der Nation [...] aber wohl ihr Flügel, mit dem sie sich hebt über den Abgrund der Sonne entgegen. Nichts war würdig an ihnen, zu bestehen, wofern sie sich abtrennten im Letzten von der Wesensart des Volkes, und doch war Vereinzelung ihnen auferlegt. Furchtbar war und ist ihr Geschick, an ihnen aber hängt doch das Geschick der Nation und sie sind die Erbvollstrecker der Jahrhunderte. (HvH, *Rede auf Beethoven*, in RA II, S. 82)

Klar wird anhand dieser Passage, dass die Feier zu Ehren Beethovens den Anlass darstellt, um über die politische Rolle der Künstler für das Volk zu sprechen.⁷⁹⁰ Das Sich-Lösen der Künstler von der Gemeinschaft – die in dieser Studie umbenannte (Re-)Aktion der Abgegrenzten – wird hier als Tradition dargestellt. Interessanterweise erklärt Hofmannsthal diese nicht als totale Abtrennung vom Gesellschaftskörper, sondern als Flügel, die die Hebung der Nation ermöglichen. Nun kommen wir hiermit erneut zum roten Faden dieser Arbeit: Trotz der Abgrenzung bleibt

⁷⁹⁰ Rudolph krönt in seiner Studie die *Rede auf Beethoven* zusammen mit der *Rede Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* als die Folien schlechthin, um Hofmannsthals kulturell-politisches Denken zu deuten (vgl. Rudolph, S. 117). Obwohl Rudolph betont, dass Hofmannsthal mit der ersten Rede die Bindung der Einzelnen mit der geschichtlichen und gesellschaftlichen Situation verdeutlicht (vgl. ebd., S. 118), liest er die Rede nicht in Bezug auf die heldenhafte Rolle des Künstlers für das Volk.

der Künstler an sein Volk gebunden. Gerade diese Bewegung des Einzelnen aus dem Körper heraus, um zum an den Körper gebundenen Flügel zu werden, ermöglicht es ihm, eine Führungsposition als derjenige einzunehmen, der etwas für das eigene Volk leisten kann: Das Aufsteigen der Nation, zu der er gehört. Auch in Hofmannsthals Fall kann man, genauso wie bei D'Annunzio, von (Re-)Aktion sprechen. Die dem Künstler auferlegte Vereinzelung beschreibt Hofmannsthal darüber hinaus als furchtbares, aber dennoch notwendiges Schicksal, welches jedoch das Schicksal der Nation prägt. Demnach ist es augenscheinlich, dass nach seinem Verständnis beide Geschicke unentrinnbar verbunden bleiben. Das Schicksalhafte der Mission des Künstlers, die als furchtbar bezeichnet ist, ähnelt der des Helden.

Den zweiten Teil der Rede widmet dann der Autor der Bedeutung von Beethovens Werk für das Volk und auch hier bemüht er sich, nicht die Differenz zwischen ihm und seiner Nation hervorzuheben. Er erklärt stattdessen – wie wir schon bezüglich *Jedermann* gelesen haben –, dass sein Werk der Stellung der Einzelnen als Flügel des Volkskörpers entsprechend „vom Volk emporsteigt“ (ebd., S. 85) und deswegen zu Etwas Neuem wird, in dem das Volk sich meist nicht allein wiedererkennen kann. Deswegen ist es Aufgabe der „vom Volk [A]bgelöst[en]“ (ebd.), dieses Verhältnis zu erkennen und dem Volk zu erklären. Darüber hinaus ermöglicht es nach Hofmannsthals Fassung die Abgrenzung der Künstler vom Volkskörper, das Volk als Ganzes sehen zu können und dieses Ganze im Werk wiederzugeben, während dem Volk diese Möglichkeit verwehrt bleibt, weil es nicht aus dem eigenen Körper heraus kann. Klar wird hiermit, dass Hofmannsthal eine Art Genealogie zu schaffen versucht, in der Beethoven als einer der ersten Abgelösten gilt, der „das lebendige Wort und die lebendige Tat“ (ebd.) bzw. Leib und Geist zusammen mit „geistige[r] Leidenschaft“ (ebd.) vereint. Gerade deswegen identifizieren sich alle zeitlich nachkommenden vom Volk Abgelösten mit ihm. Beethoven verkörpert nun eine identitätsstiftende Rolle für seine Nation, die der Rolle des Helden nach der eingangs zitierten Notiz entspricht.

Bereits die hofmannsthalsche Beschreibung von Beethovens Gemüt als „stark“, „beherzt“ und „mutig“ (ebd.) zusammen mit seinem seinen Werken gleichenden, „gewaltige[n], störrische[n] Antlitz“ (ebd.) entspricht der stereotypischen Darstellung eines männlichen Helden, der das österreichische Volk und das der Heldensurrogate stiftet und führt. Dass es sich bezüglich Beethoven um einen Helden handelt, ist direkt aus der Rede herauszulesen:

[...] wo sein Leib ruht, da ist wahrlich eine geheiligte Stätte und das Grab eines Heroen.
Ehre uns und Erhebung auf immer, die wir es umwohnen. (Ebd.)

Auch hier kommt ein ähnlicher Gedanke zur Sprache wie derjenige aus der Notiz: Wer dort wohnt, wo Beethoven lebte und bestattet wurde, ist geweiht.⁷⁹¹ Hofmannsthal fügt hinzu, dass „Grillparzer und Schubert seinen Sarg zu Grab getragen [haben]“ (ebd., S. 86) und gelangt somit erneut in D’Annunzios Nähe, dessen Held Stelio am Ende des Romans *Il Fuoco* die Ehre hat, den Leichnam Richard Wagners zu tragen. Wer die Ehre hat, den Leichnam zu tragen, nimmt die Mission auf sich, die Tradition weiterzuführen, die nicht mit der Person stirbt, sondern im Geiste der Nachkommen weitervererbt wird: „*L’artiste est mort! Vive l’artiste!*“ oder „*the artist never dies*“.⁷⁹²

Hofmannsthal krönt nun Beethoven zum Helden, der eine Genealogie von Abgelösten stiftete. Diese identifizieren sie sich mit ihm, um dasselbe Verhältnis zwischen Einzelem und Volk weiterzuverbreiten. In einem Moment der Krise kann dies auch eine politische Bedeutung im Sinne von (Re-)Aktion bekommen:

Es ist nicht die Stunde, Feste zu feiern aber es ist die Stunde, sich zu sammeln und sich aufzubauen. Angegriffen ist diese Nation in ihrem Tiefsten [...]. In den Einzelnen sucht sie sich wieder herzustellen [...]. (Ebd.)

⁷⁹¹ Interessanterweise endet die erste Fassung des Dramas *Der Turm* (1924), in dem die Menge als instrumentalisierbare Instanz für die Auflehnung („Arzt: Acheronta movebo. Ich werde die Pforten der Hölle aufriegeln und die Unteren zu meinem Werkzeug machen [...]“ HvH, ebd., in D III, S. 334 f.) auf der Bühne auftritt, mit der folgenden Aussage des Kinderkönigs vor dem gestorbenen Sigismund: „Hebet ihn auf. Wir brauchen sein Grab, unsern Wohnsitz zu heiligen. [...] Vorwärts und folget mit mir diesem Toten.“ (Ebd., S. 381) Sigismund, der ein Beispiel für das Politische in geistiger Form verkörpert, wird nun zum Stifter einer mit dem Kinderkönig weiterzuführenden Tradition. Die Bindung zwischen dem Kinderkönig und dem verstorbenen Sigismund, die durch das Tragen des Leichnams und seine Bestattung in der Stadt verbildlicht ist, ähnelt der Bindung zwischen Beethoven als Held und seinen ‚Surrogaten‘. Für eine interessante und sehr fundierte Interpretation des Trauerspiels *Der Turm*, auch in Bezug auf die Ähnlichkeit oder gar Übertragbarkeit der Rollen vom politischen Souverän und Dichter als Ordnungs- und Gründungsinstanz, empfehle ich die Lektüre der bereits zitierten Studie von Marcus Twellmann, *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*. Twellman sieht im Trauerspiel die Ins-Werksetzung der konservativen Revolution, die als „ein Moment der Dichtung sichtbar“ (Twellmann, S. 204) wird, weil beide auf einer „imperative[n] Gewalt“ (ebd.) basieren. So Twellmann: „Wie das seines Vorbilds [sc. des Souveräns] ist auch das Wort des geistigen Führers in gewisser Hinsicht Befehl. [...] Wie der Souverän soll auch der Dichter frei von gesetzlicher Bindung eine *creatio ex nihilo* vollbringen, eine Ordnung allererst setzen und diese zur Geltung bringen. Wie die souveräne Gesetzgebung soll Dichtung eine absolute Gründungstat sein [...]“ (Ebd.) Wie Twellman schreibt, fängt diese Übertragbarkeit gerade in der Rede *Der Dichter und diese Zeit* an, in der Hofmannsthal – wie wir gesehen haben – sich eine Führerschaft des Dichters wünscht, die ihm vom Volke anvertraut werden soll: „Die Rede vom Dichter als Führer ist keine bloß metaphorische. Sie überträgt die Befehlsgewalt wirklich und macht den Künstler zum eigentlichen Befehlshaber.“ (Ebd., S. 214) Hebekus äußert sich auch zu diesem Drama in seiner in dieser Arbeit bereits zitierten Studie. Laut Hebekus operiert hier Hofmannsthal die mit dem Chandos-Brief angefangene Tilgung und Löschung von Schrift (vgl. Hebekus, S. 289). Somit lässt sich aber meiner Meinung nach nicht erklären, warum Hofmannsthal in der Schrifttum-Rede die Schrift als Raum der Nation erfasst. Erwähnenswert ist Hebekus’ These, dass mit dem Drama *Der Turm* das Opfer zum politischen Moment wird, das jedoch singular nur auf Sigmund ausfällt (vgl. ebd., S. 291-295). Somit begründet er die Unzufriedenheit Hofmannsthals mit dem Drama, der laut Hebekus in der Schrifttum-Rede hingegen das Opfer als permanentes Moment der Kommunion in den Fokus rückt (vgl. ebd., S. 300). Davon wird im nächsten Unterkapitel die Rede sein.

⁷⁹² Während sich die Treue des Ästheten zu einer falschen Lebenshaltung als Sackgasse erwiesen hat, stellt die Treue zum von Beethoven gestifteten Verhältnis zwischen Welt, Volk und Kunstwerk den Grundstein einer von den Künstlern weiterzuverbreitenden Tradition dar.

Auch wenn Hofmannsthal nicht die Ehre hatte, den Leichnam Beethovens tragen zu können, macht er mit seiner Rede am Tag des Gedenkens an ihn etwas Ähnliches wie Grillparzer und Schubert: Er wird zum „Surrogat für den Helden“ (HvH, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1927*, in RA III, S. 590). Dies geschieht einerseits, weil durch ihn die „Auslese des zu Feiernden erfolgt“ (ebd.), wie auch andererseits, weil er seine Funktion für das Volk am Beispiel der „höchsten Individuen“ (ebd.) – zu denen Beethoven gehört – konturiert. Demzufolge identifiziert er sich als Einzelner mit der Rolle Beethovens für die Nation und nimmt die Mission auf sich, die anderen Einzelnen zu versammeln und zusammen die Nation ‚wiederherzustellen‘. Mit volkstümlichen Traditionen wie den Festspielen, die als symbolische Opferhandlung fungieren, hilft er der Menge dabei, „den Weg zurück zu [ihrem] eigentlichen geistigen Element [zu finden]“ (HvH, *Festspiele in Salzburg 1921*, in RA II, S. 264). Die Theateraufführung schafft nach Hofmannsthals Verständnis ein Verhältnis zwischen Künstler und Zuschauer, das demjenigen zwischen Held und Gemeinde ähnelt: Der die geistige Leidenschaft des Dichters performativ aufführende Körper auf der Bühne wird zur Identifikationsinstanz zwischen den ‚Surrogat für den Helden‘ und der Gemeinde, die sich im Dargestellten spiegelt, auflöst und demzufolge bindet. Auf eine ähnliche Art und Weise identifizieren sich auch die Abgelösten mit dem Stifter ihrer Genealogie bzw. mit Beethoven:

[...] in ihrem Herzen aber ist sprachlose Sprache, die über allen Sprachen ist, ist Wissen um alle Finsternisse des Daseins und dennoch Hoffnung bis an die Sphären. In diesem feierlichen Augenblick treten sie ernst zueinander, und wo ihrer nur zwei oder drei beisammen sind, da ragt über ihnen ein Haupt, unausdeutbaren Ausdruckes, störrisch und fromm zugleich – templum in modum arcis – ein Gottestempel in Gestalt einer Burg: Beethovens Haupt. Wir gedenken seiner in dieser Stunde. Möge er in der gleichen Stunde unser gedenken und durch uns hinziehen mit dem Wehen seiner Kraft und seiner Reinheit. (HvH, *Rede auf Beethoven*, in ebd., S. 86)

Diese Textpassage habe ich bereits in meiner Lektüre des Chandos-Briefs zitiert, weil sie meiner Meinung nach die Verwirklichung des von Chandos‘ in der ersten Person plural ausgedrückten Wunsches darstellt, mit einem „Ahnungsvolle[n] Verhältnis zum ganzen Dasein zu treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken“ (HvH, *Ein Brief*, in EGBR, S. 469). Darüber hinaus endet der Chandos-Brief mit dem Vorsatz des Verfassers, kein Buch mehr zu schreiben, in der Hoffnung eine Sprache zu finden,

[...] in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde. (Ebd., S. 472)

Die Verantwortung für eine neue Sprache, die Chandos einst im Grab auf sich nehmen wird, scheint hingegen der tatsächliche Verfasser Hofmannsthal vor dem Grab Beethovens an dessen Gedenk-Tag gefunden zu haben. Sie besteht nun aus der Verpflichtung, die geistig Mündigen zu versammeln und gegenüber dem unbewussten österreichischen Volk die Ahnung ihres Daseins als Ganzes, ins Werk setzen können. Dieses Ganze, das sie aufgrund ihrer Stellung als

Flügel außerhalb des Volkskörpers sehen, muss in der sprachlosen Sprache des Herzens kundgetan werden, durch die eine dionysisch-panische Vereinigung erzeugt wird. Durch dieses Handeln identifizieren sich die Einzelnen mit ihrem Stifter Beethoven, dessen Leichnam aus der sprachlosen Sprache bzw. aus der geistigen Leidenschaft der zur Neugründung Österreichs versammelten Abgelösten ragt und demzufolge die Eins-Werdung von Leib und Geist (vgl. HvH, *Rede auf Beethoven*, in RA II, S. 85) symbolisiert, genauso wie die Sprache des Herzens Chandos auf den Körper als Verwirklichung des Geistigen hinweist. Das biblische Zitat der oben wiedergegebenen Passage aus der *Rede aus Beethoven* („und wo ihrer nur zwei oder drei beisammen sind“) ist kaum zu übersehen, jedoch wird es hier modifiziert: Nicht von einem mystischen Präsenz ist die Rede, sondern vom „Gottestempel in Gestalt einer Burg“ bzw. von Beethovens Leib. Und gerade aus dem Körper kommt laut Hofmannsthal die Zeremonie als geistiges Werk (vgl. HvH, *Buch der Freunde*, 1921, in RA III, S. 270). Der Körper bindet durch die Identifizierung den Helden Beethoven an die versammelten Einzelnen und er weiht sie, damit sie weiterhin der mit ihm begonnenen Tradition folgend Leib und Geist durch die symbolische Opferhandlung vereinigen. Wenn sie sich im Körper Beethovens sowie im Corpus seiner Werke auflösen, wird die panische Verbindung zwischen Geist, Körper und All durch die Kunst auf die Menge übertragen. Die Verwandlung des Geistigen in Körper weist nun sowohl auf das Theater als auch auf die Neugründung des Volks hin: In beiden Fällen geht es darum, dass der Körper der Menge sich mit der vom einzelnen Körper geleisteten, geistigen Leidenschaft oder der Sprache des Herzens der geistig Mündigen identifiziert und hierdurch zum Kulturvolk wird.

4.2.4 Der Vortrag: *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*

Die von Hofmannsthal am 10. Januar 1927 im Auditorium Maximum der Universität München gehaltene Rede mit dem Titel *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* lässt sich wunderbar mit der hier behandelten Thematik zusammenbringen, weil der Autor im „geistige[n] Anhangen“ (HvH, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, in RA III, S. 24) die Möglichkeit der Verbindung „zur Gemeinschaft“ (ebd.) verortet. Ähnlich wie im bereits analysierten Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* werden hier die Rolle und die Stellung des Dichters und allgemein des Künstlers in der Gesellschaft und für das Volk konturiert. Der Autor greift hier erneut auf die Sprache zurück, welche er nicht lediglich als „Verständigungsmittel“ (ebd.) fasst, sondern als Raum, in dem man zueinander finden kann, weil „[a]lles Höhere, des Merkens Würdige

aber, seit vielen Jahrhunderten, durch die Schrift überliefert [wird]“ (ebd.). Gerade diesen Zusammenhang von Schriften aller Art, „die ja zuzeiten sehr wirksam werden können“ (ebd.), nennt der Autor nun „Schrifttum“ (ebd.).

Hofmannsthals Versuch einen Raum zu schaffen, der jenseits der geographischen Konturierung und jenseits einer festen, bereits geprägten Bildung (deswegen seine Wahl des Begriffs *Schrifttum* und nicht *Literatur*) denkbar ist⁷⁹³ und der aus dem Gefühl der Verbundenheit durch die Wirksamkeit der Schriften besteht, bestätigt erneut seine Absicht, Leser – und zwar das entstehende Kulturvolk – und Autor oder Künstler näher aneinanderzurücken. Das Geschriebene soll dabei einen geistigen Raum darstellen, der nicht etwa den „Riß in unserem Volk zwischen Gebildeten und Ungebildeten“ (ebd.) betont, sondern beide Schichten im Sinne seines Verständnisses der geistigen Leidenschaft verbindet. Diesbezüglich nimmt Hofmannsthal Frankreich als Beispiel einer Nation, die „eine Literatur im wahren Sinne des Wortes [besitzt]“ (ebd., S. 25), welche einen Wirklichkeitsbestand hat, in dem die Möglichkeit der Sprache als verbindendes Element bzw. als die „aus der Leistung [sc. der Literatur] abnehmbare[s] Gesetz“ (ebd.) gesehen wird. Die Literatur bildet einen Raum und ist Ausdruck einer „Sprachnorm“ (ebd.), aus der die verschiedensten Begriffe herausgeschöpft werden können. Deutlich ist nun, dass Hofmannsthal für die Bindung des Volks in einen Raum ein Modell schaffen möchte, das nicht von Normen befreit ist, sondern aus Normen und aus zu erkennenden „Grenzen“ (ebd.) besteht, die weder rein politisch noch rein geographisch sind.

Eine Nation, die ihre Bindung zur Literatur erkennt, welche die Kluft zwischen Gebildeten und Nicht-Gebildeten auflöst, ist Hofmannsthals Verständnis zufolge eine wahrhaftig auf dem Geistigen fundierte. Die von Hofmannsthal gewählte Form für diesen Raum ist die des geschlossenen Rings (vgl. ebd., S. 26) und gerade der Kreis verbildlicht sein Verständnis einer auf der Literatur basierenden Nation. Jeder Radius hat im Kreis eine gleiche Distanz zum Zentrum und gerade im Zentrum durchkreuzen sich unendlich viele Radien, die innerhalb der Form des Rings geschlossen bleiben und vom Zentrum und somit von der Norm abhängig, dabei aber in gewisser Weise frei sind. Damit symbolisieren sie sowohl die Möglichkeiten der Sprache als auch die Verbindungen „[...] zwischen Dichter und Nation, Schriftsteller und Leser, Sprecher und Hörer“ (ebd.). Diese Bindungen oder Radien verbildlichen aufgrund ihrer gleichen Distanz zum Zentrum und zur Norm gerade das totale Gegenmodell zum Riss zwischen Gebildeten und Nicht-Gebildeten.⁷⁹⁴ Demzufolge stellt hier Hofmannsthal in Bezug zu Frankreich und ähnlich

⁷⁹³ Vgl. Nicolaus, S. 60.

⁷⁹⁴ Tobias Heinz widmet der Rede Hofmannsthals *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* in seiner sehr gelungenen Studie, *Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 2009, ein Unterkapitel (vgl. ebd., S. 284-318). Auch er interpretiert den Ring als ein Ideal, das ein kulturelles, nicht elitäres Feld ohne Absonderung symbolisiert (vgl. ebd., S. 311).

wie im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* auch den Journalisten sowie den Lehrer auf die gleiche Stufe wie Voltaire, Montesquieu usw., weil erstere „alle aus ihnen [sprechen]“ (ebd., S. 27) und weil er in Frankreich v. a. am Beispiel der französischen Revolution die komplette Übereinstimmung zwischen Sprache und Politik sowie zwischen Sprache und Leben sieht: „Die Literatur der Franzosen verbürgt ihnen ihre Wirklichkeit“ (ebd.). Diesem Modell setzt der Autor das seiner eigenen Nation entgegen, in dem hingegen „[j]ener Kreislauf zwischen dem Geistigen und dem Gesellschaftlichen“ (ebd., S. 28) keinen Ring bildet.⁷⁹⁵

Ähnlich wie im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* sowie allgemein im Gesamtwerk Hofmannsthal versucht der Autor auch hier, Publikum und Künstler einander näher zu rücken. Die Vereinzelten definiert er nach Nietzsche als diejenigen, die nach Bindung suchen. Somit bildet er bereits einen Kreis, in dem die Vereinzelten nicht einzeln, sondern zusammen als „Gemeinschaft“ (ebd., S. 31) vorkommen, welche vom Volk wiederum als solche erkannt werden muss, um Autorität zu bekommen. Einerseits stellt Hofmannsthal die heldenhaften Suchenden und andererseits die Bildungsphilister vor, die aus der Bildung ein „Fundament“ und „einen festen Besitz“ (ebd., S. 30) gemacht haben und die durch eine „produktiv[e] Anarchie“ (ebd., S. 31), deren Träger die Suchenden sind, abgelehnt werden sollen. Anders als es auf den ersten Blick erscheinen könnte, plädiert Hofmannsthal hier nicht dafür, gegen die Bildungsphilister zu kämpfen und dafür die Masse in Bewegung zu setzen oder zu agitieren (im Sinne, die Ordnung zu zerstören), sondern dem Publikum die Möglichkeit einer produktiven Begegnung mit der Gemeinschaft der Suchenden einzuräumen, in der die Möglichkeit einer Bindung zu einem Ring besteht. Dem Verständnis der Bildung als Besitz ist der Gedanke des Schrifttums als Möglichkeit entgegengesetzt, die Kluft zwischen Gebildeten und Nicht-Gebildeten aufzuheben. Die Möglichkeit eines Ringens zwischen Künstler und Nation sieht Hofmannsthal in *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* – analog zum Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* – in der Haltung der Suchenden und im Bedürfnis des Volks nach einer Bindung: Beide kommen sich insofern entgegen, als beide bindungsbedürftig sind.

Demzufolge beschreibt er zwei Umrisse von Suchenden,⁷⁹⁶ deren Gefährlichkeit und Hybridität (vgl. ebd., S. 34) zwar nicht negiert wird, jedoch werden sie gleich als „die verstreuten Glieder

⁷⁹⁵ Wir haben bereits die Notiz bezüglich der Kritik Hofmannsthal's am Ästhetizismus (vgl. HvH, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1895*, in ebd., S. 404) gelesen, in der eben vom Kreislauf der verträumten Künstler die Rede war, welche sich vom Publikum und nun von der Gesellschaft entfernt haben. Der Typus des verträumten Künstlers, der sich in einem zwar internationalen, zugleich dennoch verschlossenen Kreis befindet, stellt nun ein Gegenmodell zu demjenigen dar, der in der Gesellschaft wirksam ist. Bereits damals postulierte deswegen Hofmannsthal die Verdorbenheit einer nicht auf die Menge gerichteten, sondern auf das individuelle Genießen beschränkten Kunst (vgl. ebd.).

⁷⁹⁶ Wie Le Rider in seiner bereits zitierten Studie schreibt, wird gerne entweder Stefan George oder Rudolf Pannwitz in diesen zwei Gestalten interpretiert (vgl. Le Rider, S. 276). Perring erweitert hingegen das Spektrum der unter dem Begriff der ‚Suchenden‘ möglicherweise gefassten Personen: „Florens Christian Rang, Alfred Brust,

einer Idealität, die sich nicht zu sehen, nur zu suchen gibt“ (ebd., S. 35), erklärt. Was beide Typen von Suchenden näher aneinander rückt, nennt Hofmannsthal eine geistige Leidenschaft bzw. eine Art und Weise zu spüren, die *beide* der Gestalt des Dichters im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* annähert. V. a. bezüglich des ersten Umrisses, von dem der Autor sagt, dass es auch ein Dichter sein könnte (vgl. ebd., S. 32), wird diese Leidenschaft als zitternder „Rhythmus seines Leibes“ (ebd., S. 33) beschrieben. Dies erinnert an die unpersönlichen Zuckungen des Dichters als Seismographen, die ihn zu einem sensiblen Organ der Gesellschaft machten (vgl. HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in RA I, S. 73). Er hat die ganze Außenwelt verinnerlicht und macht sie nach außen spürbar, weil den ihn suchenden und sich in ihm (wieder-)erkennenden Lesern das Gefühl der panischen Einheit zuteilwird. Das Heroische beider Gestalten liegt nun darin, dass sie ähnlich wie Beethoven Identität erzeugen und den Ring zwischen Künstler und Publikum schließen: „wo Wirbel sind, dort ist Kraft wirksam, Wirbel ziehen Wirbel an sich zu stärkerem Kreisen“ (HvH, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, in RA III, S. 36). Die verbindenden Wirbel führen uns direkt zum Chandos-Brief zurück. Dem in die Gesellschaft eintretenden, nach Nietzsche und Hofmannsthal genannten, suchenden Dichter – auch wenn er sich im Unterschied zu Chandos weiterhin der Sprache bedient – liegt die Fähigkeit zugrunde, sich durch „seine Seelenwallung“ (ebd., S. 33) und nun durch die Wirbel des Körpers bzw. durch die Zuckungen seines Leibes mit jeder Kreatur zu identifizieren und verbinden zu können. Und gerade dieses „sich festbinden wollen“ (ebd., S. 37) an den Gesellschaftskörper öffnet hingegen – in Anlehnung an Hofmannsthals Kritik am Ästhetizismus – den Ring für die nach Bindungen suchende Menge, statt diese auszuschließen. Somit kann die Menge durch die Identifikation und Widerspiegelung zum Kulturvolk werden. Wie man bezüglich des Dichters in *Das Spiel vor der Menge* liest:

Das Wohltuende für den Dichter liegt darin, unsäglich gebrochenen Zuständen ein ungebrochenes Weltverhältnis gegenüberzustellen, das doch in der innersten Wesenheit mit jenem identisch ist. (HvH, *Das Spiel vor der Menge*, in D II, S. 106)

Und gerade in dieser von Chandos antizipierten Identität ist die Möglichkeit verortet, dass Dichter oder allgemein Künstler aufgrund ihrer Ins-Werk-Setzung dieses ungebrochenen panischen Verhältnisses zwischen Ich und Welt das Publikum und die Nation zu einem Ring vereinen können, der aus geistiger Leidenschaft besteht. Der Unterschied in der Haltung zwischen den

Paul Ludwig Landsberg, Stefan George, Rudolf Pannwitz, Joseph Nadler, Max Weber, Aby Warburg, Karl Anton Rohan, Ernst Fuhrmann, Ludwig Derleth, Ludwig Klages und Rudolf Kassner gesehen. Kurz, eine breite Palette von Einzelgängern und Querdenkern verschiedenster politischer und gesellschaftlicher Couleur der 20er Jahre.“ (Perring, S. 201) Für eine detaillierte Verortung der Suchenden in ehemaligen Künstlern der Zeit siehe auch Nicolaus, S. 64-70.

Bildungsphilistern und den Suchenden besteht nun darin, dass erstere aus dem bereits geschriebenen einen Besitz machen, während bei den Suchenden die Bindung im Moment der Begegnung einen Wirklichkeitsbestand erhält. Begegnung heißt nun Bindung und Identifizierung zwischen Künstler und Publikum. Der Identifizierung liegt v. a. die Fähigkeit des Dichters zugrunde, Wirbel zu schaffen, die eine geistige Bindung jenseits von jeglichen gesellschaftlichen Unterschieden erzeugen.

Sobald Hofmannsthal die Möglichkeit einer geistigen Bindung zwischen dem Einzelnen, dem er das Bewusstsein zuschreibt, „daß das Leben lebbar nur wird durch gültige Bindungen“ (HvH, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, in RA III, S. 39), und dem Publikum gewährt, muss er jedoch versuchen, einen Weg aufzuzeigen, wie diese Bindung zu einem Raum bzw. nach dem Muster der Franzosen zu einer in der Gesellschaft wirksamen Wirklichkeit werden kann. Die Beschreibung des Typus des verantwortungsvollen, strengen, tapferen, männlichen Helden, welchen er dem verantwortungslosen, verträumten, den Raum des Traums schaffenden Romantiker gegenüberstellt (vgl. ebd., S. 37), dient als Modell für die Konturierung eines dem Muster der Helden der Antike ähnlichen Einzelnen, der eine identitätsstiftende und nun politische Bindung für die Gemeinschaft ermöglicht. Klar scheint mir, dass Hofmannsthal zwar etwas später als D'Annunzio, jedoch ähnlich zu ihm in einer als kritisch wahrgenommenen Zeit⁷⁹⁷ auch das Modell des mutigen und starken Helden beschwört, um die Nation jenseits jeder Absonderung neu zu vereinen.

Dem Eintritt des „Ich[s] des titanisch Suchenden“ (ebd.) in die Gesellschaft geht die symbolische Opferhandlung voran, die aus der Auflösung des Ichs in einem fremden Körper besteht. Nun kann man in diese symbolische Handlung auch eine Metapher für die Auflösung oder die Bindung des Suchenden in dem Volkskörper miteinbeziehen. Durch die Bindung zum Volkskörper werden nun „diese Einzelnen zu Verbundenen, diese verstreuten wertlosen Individuen zum Kern der Nation“ (ebd.). Diese Opferhandlung wird vom Wunsch Chandos' antizipiert, in jede nichtige Kreatur hinüberzufließen; sie ist nun das Kunstwerk (das Gedicht sowie das Drama usw.), welches im Moment der Begegnung mit dem ebenso nach Bindung suchenden Publikum oder der Menge dieser panischen geistigen Bindung einen politisch wirksamen Wirklichkeitsbestand verleiht. Diese im Gesellschaftskörper Verbundenen stellen Hofmannsthal zufolge eine „Synthese“ (ebd.) dar, weil sie in ihren panischen Bindungen die Welt in all ihren Bestandteilen und ihren Wesen als Einheit ohne Trennung darstellen. Demzufolge projizieren

⁷⁹⁷ Perring schreibt in seiner bereits zitierten Arbeit, dass die Österreicher in der Gestalt des Kaisers Franz Joseph die ideale Verkörperung einer „unzerstörbaren österreichisch-ungarischen Universalmonarchie“ (Perring, S. 22) sahen, die Weltordnung verkörperte, und dass die Krise dementsprechend gerade zum Verlust dieser Figur zurückgeführt werden muss (vgl. ebd.). Besonders für Hofmannsthal – so Perring – bedeutete der Zusammenbruch der Monarchie einen Schock und einen nicht wiedergutmachenden Verlust (vgl. ebd., S. 25).

sie mit ihren Bindungen Punkte ins Chaos (vgl. ebd.), in welchem sich endlose Geraden bzw. – dem fünften Axiom Euklids entsprechend – zusätzliche endlose Verbindungen überkreuzen können, die aufgrund des Schrifttums bzw. der Sprache als Raum einen Ring bilden. Nun kann man, analog zum dritten Axiom Euklids, mit dem Punkt und dem Abstand zu diesem bzw. der aus der Begegnung des Punktes der Verbundenen mit dem Leser entstandenen Gerade (die gesuchte Bindung) einen Kreis zeichnen. In der Bildung dieses Rings wird das Geistige politisch wirksam, weil es ein Modell zur „Bildung einer wahren Nation“ (ebd.) entwirft, die auf Synthese und Einheit statt auf Spaltung basiert und die in der Begegnung zwischen Suchenden und Leser verwirklicht wird. Diesen Ring, der noch nicht abgeschlossen ist, sondern als Prozess bezeichnet wird, „in dem wir mitten inne stehen“ (ebd.), nennt Hofmannsthal eine „konservative Revolution“ (ebd., S. 41), die sich in gewisser Weise an die von D’Annunzio gesuchten Wiedergeburt Italiens in Anlehnung an die Renaissance annähert.⁷⁹⁸ Der Unterschied besteht jedoch darin, dass Hofmannsthal die Masse nicht agitiert, sondern zu überzeugen versucht, sich dem von den Künstlern eröffneten Ring anzuschließen und ihm die geistige Führerschaft anzuvertrauen.⁷⁹⁹

Konservativ ist der Versuch, die Bindung zwischen Künstler, Kunst und Gesellschaftskörper nicht durch eine die ‚alte Ordnung‘ zerstörende politische Auflehnung zu schaffen, sondern anhand einer Synthese des „abendländischen Christentum[s] und eine[r] ins Blut aufgenommenen Antike“ (vgl. HvH, *Blick auf den geistigen Zustand Europas*, in RA II, S. 480). Hofmannsthal geht es mit seiner Heldengenealogie nun darum, identitätsstiftende Bindungen zu erzeugen, denen das Opfer des Künstlers im Sinne der Antike als symbolische Handlung sowie der Glaube des Volks „in seiner vollen religiösen Bedeutung“ (HvH, *Der Dichter und diese Zeit*, in RA I, S. 78) zugrunde liegt. Somit kann das Geistige zu Fleisch oder eben im (Gesellschafts-)Körper verwirklicht werden und einen Ring bilden, in dem trotz der Anerkennung der Autorität der Suchenden jeder gleich ist und gleich behandelt wird. Grund hierfür ist, dass jeder der im *Gespräch über Gedichte* geäußerten Vorstellung Hofmannsthals entsprechend zum All identisch ist, durch das Kunstwerk (Gedicht, Drama, Prosa usw.) die ursprüngliche panische Bindung

⁷⁹⁸ An dieser Stelle möchte ich hinzufügen, dass hier die Begrifflichkeit der Renaissance nicht wie im Fall Claudios aus dem Drama *Der Tor und der Tod* als Nietzsches Drang zum Historismus oder Zufluchtsort von der Gesellschaft zu verstehen ist, hingegen als eine Zusammenwirkung von Kunst und Politik, die die italienische Renaissance durchaus geprägt hat.

⁷⁹⁹ Dieser Begriff der „konservative[n] Revolution“, der am Ende der hier analysierten Rede auftaucht, hat eine wichtige, dennoch erklärungsbedürftige Bedeutung. Für die geschichtliche Entstehung dieses Begriffes vgl. Rudolph, S. 263-273 sowie Nicolaus, S. 75-78 und für die geschichtliche Interpretation dieses Begriffes in der Sekundärliteratur vgl. Perring, S. 198 f. Rudolph verleugnet nicht, dass dieser Begriff auch später von den Vertretern des Nationalsozialismus ausgenutzt worden ist (vgl. Rudolph, S. 273). Ähnlich wie bei D’Annunzio wäre ich auch in Hofmannsthals Fall vorsichtig und behaupte weiterhin, dass nicht der Autor daran schuld ist, wenn der Begriff später für politische Zwecke und Orientierungen angewandt wurde.

wiederfindet und sich im Ganzen auflöst. Als Urheber dieser Bindung erhebt sich allerdings der Künstler als sein Volk verkörpernder und synthetisierender Held.

4.3 Abschließender Vergleich: Der Dichter und das Volk.

Die Synthese und die Hypostase

Die Kenntnisse D'Annunzios über die Massendiskurse der Zeit, die nicht zuletzt seiner Freundschaft mit Scipio Sighele und seiner Nähe zur französischen Kultur zu verdanken sind, lassen sich bereits in seinen Anfängen zeigen. In den Lektüren der Novellen wurde das Bewusstsein des Autors über die Möglichkeit der Instrumentalisierung und der Zähmung der Masse sowie über die Schwierigkeit, einen von der Gesellschaft total abgelösten Autor zu denken, hervorgehoben. Die Verbindung Hofmannsthals zur Masse in den Werken seiner ästhetizistischen Phase mag vielleicht weniger augenscheinlich erscheinen als diejenige des Italieners, dennoch teilt er mit D'Annunzio die kritische Haltung gegenüber dem Ästhetizismus und die Suche nach einer Stellung des Dichters in der Gesellschaft wie auch nach der Möglichkeit der Kunst, sich auf das Leben und auf die Menge auszuwirken. Gerade das grenzt beide Autoren von dem in dieser Studie umgeschriebenen Begriff Bobbios des (Re-)Aktivismus ab.

Das Politische an D'Annunzios Anfängen wurde in der vorliegenden Arbeit v. a. in seiner Vorstellung des Kunstwerks als lebendiger Organismus verortet, der aus einer Menge aus Worten besteht und seinen Bestandteilen überlegen ist. Daraus wurde sein Anspruch gelesen, sich bereits durch das Werk als Held und überlegene Person über die Menge, aus der er kommt und zu der er gehört, zu erheben. Diesem Akt der Erhebung, die nicht nur metaphorisch bleibt, sondern einen politischen Wirklichkeitsbestand bekommt, liegt die Abgrenzung des Autors zugrunde. Er zeigt durch das Schreiben das Scheitern der Vereinzelung in Bezug auf die Frau und auf die mit ihr verbundenen Masse, damit er sich selbst einem überlegenen Modell annähert. Das Schreiben und die Hinwendung zur Masse haben nun das gleiche Ziel: Genauso wie aus einer lebendigen Wortmenge ein lebendiger, höherrangiger Organismus entsteht, kann sich der Autor als überlegenes Individuum von der Menge erheben und sie in einen höherrangigen Organismus verwandeln, und zwar ins Volk. D'Annunzios Weg ins Soziale ist nun im Unterschied zu Hofmannsthal, der zunächst den Weg von der Poesie ins Leben als indirekt fasst, direkt und nicht problematisch. Das von mir so genannte Paradox der Dekadenz bzw. die im Sinne des Flurgottes panische Verschmelzung des Dichters mit der Natur, die eine dem Einzelnen in der Masse ähnliche Erfahrung ist und die das lyrische Ich in gewisser Weise den Feldarbeitern annähert, eröffnet dem Dichter nach D'Annunzios in der Wahlrede verbildlichter Fassung neue Möglichkeiten: Es befähigt ihn, die Bibel in der Hand des Bauers mit seinem eigenen Roman

substituieren zu können und von demselben Bauer als Stifter seiner eigener Tradition und Moral in religiöser Form verehrt zu werden.

Hofmannsthals indirekter Weg von der Kunst ins Leben ist dennoch mit demjenigen D'Annunzios vergleichbar. Obwohl in seinem Frühwerk außer im lyrischen Drama *Gestern* die Menge fehlt und sie nicht wie im Werk D'Annunzios in enger Verbindung zur Frau oder zum Verhältnis zwischen Mann, Frau und Sexualität steht, wissen wir, dass auch er eine *kritische* Haltung gegenüber dem Ästhetizismus einnimmt, v. a. aufgrund der immer größer gewordenen Distanz zwischen Künstler und Menge. Ebenso setzt sich seine Vorstellung einer Kunst, die in der Welt wirkt, derjenigen der *l'art pour l'art* entgegen. Das Problematische an diesem Begriff von Kunst löst Hofmannsthal ähnlich wie D'Annunzio *ex negativo*: Die Vereinzelung wird als ein potemkinsches Dorf enthüllt, das sich immer in Bezug auf das Andere oder auf die Bedrohung von außen her mit seinem wahren Gesicht, also eben als Täuschung, zeigt. Auch er verortet den Ausweg aus der Sackgasse des Ästhetizismus in der Urerfahrung der dionysischen-panischen Verschmelzung des Ichs in der Natur bzw. im (Er-)Leben. Auch dieses ist nah an der Erfahrung des Einzelnen in der Masse, jedoch – und das ist der Unterschied zu D'Annunzio – führt das (Er-)leben in Hofmannsthals Fassung wiederum zu einem anderen Paradox: Die Erfahrung der Ur-Bindung zur Natur sondert den Dichter vom Leben ab. Während bei D'Annunzio die Begegnung zwischen Dichter und Masse aufgrund des Paradoxes seines Schaffens geschieht und sogar gerechtfertigt wird, muss der Dichter bei Hofmannsthal erstmal das Paradox der dichterischen Existenz überwinden: Nicht die Ausdehnung des Ichs in der Natur und das Eins-Werden mit ihr, sondern das Opfer als Handlung, die die panische Bindung durch die Auflösung des Selbst erneut schafft und diese dem Publikum zuteilt, liegt der Rückkehr Hofmannsthals zum Leben zugrunde.

Der Weg in den Körper als Weg in die Existenz ist das, was dem Dichter zur Überwindung des Paradoxes verhilft: Die Möglichkeit des Körpers, sich im Sinne des antiken Flurgottes panisch in einem anderen Körper aufzulösen (also das Opfer nach Hofmannsthals Vorstellung) kann man metaphorisch auch als Verfahren des Dichters lesen. Er bindet sich als sensibles Organ an den Gesellschaftskörper und teilt mit seiner symbolischen Handlung (das Kunstwerk) die panische Einheit zu, nach der sich das Publikum sehnt. Da dieser Bindung eine Auflösung zugrunde liegt, muss der Dichter vom Publikum gesucht werden. Die Suche des Lesenden nach dem Dichter stellt eben die Annäherung zwischen beiden dar. Das, was beide Instanzen voneinander entfernen könnte, und zwar das Werk, ein Corpus an Werken (Poesie, Roman usw.) oder ein Körper (Schauspieler, Tänzer usw.) steht hingegen für das Opfer, in dem sich beide Instanzen auflösen, sich begegnen und sogar im ‚panischen‘ Sinne gleichen. Bereits im Drama *Gestern*

war der Gedanke präsent, dass sowohl Menge als auch Dichter auf die Bindung warten, selbst wenn sie diese unterschiedlich bezeichnen (jeweils Gnade und Vereinigung). Nun lässt sich Hofmannsthals Werk meiner Meinung nach als langsame Annäherung des Dichters an die Menge lesen, weil er ihr durch das Werk, das seinem Verständnis zufolge auf Vereinigung basiert, das geben kann, worauf sie wartet: Bindung zum All durch Wirkung und Identifizierung.

Wichtig ist erneut zu betonen, dass Hofmannsthal die Autorität und Führerschaft des zur Gesellschaft zurückgekehrten, dabei dennoch versteckten Dichters nicht in Frage stellt. Jedoch erhebt sich der Dichter hier im Unterschied zu D'Annunzio nicht von selbst aus der Menge, um eine mächtige Stellung zu erlangen, vielmehr müssen ihm seine Rolle sowie seine Autorität und Führerschaft vom Volk anvertraut werden. Erwähnenswert ist auch, dass Hofmannsthal – anders als D'Annunzio – die Menge nicht für seine persönlichen politischen Zwecke durch die demagogische Macht des Wortes instrumentalisiert und unterwirft, sondern ein positives vertrauenswürdiges Bild des Dichters auszumalen versucht. Dafür schreibt er dem Publikum bzw. der Menge eine Sehnsucht nach Bindungen und Poesie zu, damit der unscheinbare versteckte Dichter als derjenige gekrönt werden kann, nach dem sich das Publikum unbewusst sehnt und welchen es demzufolge suchen muss. Die Suche des Publikums nach dem Dichter lässt sich in gewisser Weise auch als eine Erhebung fassen: In Hofmannsthals Fassung wird der Dichter vom Publikum insofern erhoben, als es ihn als Stifter einer Tradition und einer panischen Art und Weise zu fühlen erkennt. Dementsprechend verleiht es ihm eine geistige Führerschaft im Sinne der Autorität als Urheber dieser panischen Bindung.

Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Auffassungen liegt darin, dass D'Annunzios Dichter sich als Träger eines auf dem Wort basierten Schönheitsgötzenbildes darstellt, das Schönheit ausstrahlt und sie in der Menge erweckt; bei Hofmannsthal hingegen erhält der Körper spätestens ab dem Chandos-Brief als Identifikationsinstanz zwischen Künstler und Menge eine besondere Stellung, da er den dichterischen Moment der Auflösung zwischen dem Ich und dem fremden Körper erneut erlebbar macht und den Dichter mit dem Nicht-Dichter verbindet. Damit wird auch bereits ein weiterer Unterschied zwischen dem Italiener und dem Österreicher angekündigt: Hofmannsthal strebt nach Bindung und Identifikation ohne Absonderung, selbst wenn er dem Dichter eine Sonderstellung gibt, während D'Annunzio das Bedürfnis nach intellektuellen Hierarchien und nun nach Absonderung verteidigt. Bemerkenswert ist, dass beide die geistige Führerschaft des Dichters als Ordnungsinstanz und als Stifter einer Tradition in einem Moment der Krise zu verwirklichen versuchen und dem Dichter eine politische Wirksamkeit verleihen; jedoch mit dem Unterschied, dass D'Annunzio dafür Politiker wird und sich

dem Faschismus in gewisser Weise annähert, Hofmannsthal aber Dichter bleibt. Während er maßgeblich geistig tätig war, so war er dennoch politisch nicht weniger mächtig als Ersterer, da er dem Geistigen eine politische Wirkung zuschreibt.

Trotz der politischen Tätigkeit D'Annunzios in Form seiner Kandidatur sowie seiner Regierung in Fiume ist die Nähe zwischen beiden sehr augenfällig, da sie die geistige Führerschaft des Dichters für die Gesellschaft durch das Theater als Tradition und Kult und durch die Figur des Helden politisieren und dadurch verwirklichen. Wie im vorliegenden letzten Kapitel bezüglich des Dichters als Heros gezeigt wurde, versuchen beide Autoren eine Heldengenealogie für die eigene Nation zu schaffen, die, der politischen Bedeutung der antiken Helden entsprechend, ihren Völkern Identität vermittelt: Einerseits Monteverdi und andererseits Beethoven. Erwähnenswert ist noch ein weiterer Unterschied: Während D'Annunzio sich als einzelner Held erhebt und sich intellektuelle Hierarchien wünscht, postuliert Hofmannsthal dagegen die Versammlung von geistig Mündigen, die jenseits aller gesellschaftlichen Unterschiede alle gemeinsam in einem Ring verbinden. Hervorheben möchte ich an dieser Stelle, dass es sowohl in D'Annunzios Konzept von Drama als auch in Hofmannsthals um ein Politikum im Sinne der Bindung und Identifikation geht, jedoch mit unterschiedlichem Ziel. Hofmannsthal möchte seinem Volk eine alte Tradition erneut einverleiben und lässt daher *Jedermann* in einem in gebirgiger Landschaft angesiedelten Theater aufführen, was – ähnlich wie bei D'Annunzio – bereits die Bindung zwischen Natur als gezähmte Massenerfahrung und Masse schafft. Das Drama *Jedermann* entspricht Hofmannsthals Auffassung des Theaters als Opfer bzw. als Körper, indem das Publikum ekklesiologisch zu einem Leib gebunden wird: Die Tradition macht aus der Publikumsmasse ein Kulturvolk, weil jeder sich im Drama widerspiegeln kann und mit dem Körper auf der Bühne und somit auch mit dem Dichter panisch verbindet.

Auch D'Annunzios Konzept des Dramas liegt eine Identifikation im Sinne der Widerspiegelung zugrunde, jedoch mit dem Ziel, die Menge durch Schönheit zu frappieren und zu unterwerfen. Nicht zufällig wählt er zur Verbildlichung seines Heldentums den Helden Perseus, der den toten Kopf der Medusa zeigt: Die Identifizierung läuft nicht zwischen Dichter und Menge, sondern nur zwischen Menge und Drama. Dafür habe ich zum Verständnis das Beispiel der Impfung gewählt: Das Krankhafte der Menge muss durch die Aufführung *ex negativo* geheilt werden. Ähnlich wie Perseus zeigt er die tötenden, gefährlichen Leidenschaften auf der Bühne, damit die Menge durch die Aufführung geimpft und zum schönen Leben erzogen wird. Seiner (Re-)Aktion auf den Verfall entsprechend setzt er dem Verfall eine aufsteigende Moral entgegen, welche er hypostatisch verkörpert. Die Menge identifiziert sich nun mit den gefährlichen Leidenschaften auf der Bühne, weil sie die Gespenster ihrer Seele darstellen, und lernt daraus, sie

zu bekämpfen. Diese Identifikation zielt auch insofern auf eine Art Kommunion ab, weil nach Auffassung des Autors das vom Dionysischen – im Sinne Nietzsches – getragene Drama als Ritual das Publikum in einen Körper bindet, während der Autor-Held genauso wie Perseus über den toten Körper der Medusa bzw. über die bekämpfte Masse triumphiert. Die Menge spürt erhabene Gefühle für ihn, weil er hypostatisch die Werte verkörpert, die sie noch nicht erreicht hat, aber sie *in potentia* innehat. Der Dichter-Held nach D'Annunzios Fassung hat sich über die von ihm bekämpften tödlichen Leidenschaften erhoben, die im Drama dargestellt sind und die das Volk wieder in eine Masse hätten verwandeln können. Somit erhebt er sich auch gleichzeitig über die Menge. Wichtig zu betonen ist, dass D'Annunzio nach wie vor auch im Drama dem Wort die wichtigste Rolle für die in kultischer Form verbreitete Suggestion zuschreibt, während Hofmannsthal zu demselben Zweck den Körper bevorzugt.

Während D'Annunzio das zur Aktion gewordene Wort bzw. das Drama mit dem Akt des Helden nach dem Kampf vergleicht, bleibt bei Hofmannsthal der Held eine Instanz, die nicht zur reinen politischen Aktion führt, sondern Identifikation vermittelt, jedoch auch eine durchaus politische Bedeutung enthält. Demzufolge bezeichnet er den Dichter als Surrogat des Helden bzw. als denjenigen, der die geistige Bindung durch den Körper auf der Bühne oder verallgemeinert durch das Corpus seines Werks erneut erlebbar macht und sowohl die geistig Mündigen wie auch das Volk zu einem Ring verbindet, dessen Synthese die geistig Mündigen darstellen. Sie dienen nun als Beispiel einer Leidenschaft, die auf einer panischen Bindung zwischen Einzelem und All basiert und die wiederum eine Vereinigung zwischen Volk und Künstler schafft. Da sie auf der Körperwerdung des Geistes bzw. auf der Performanz des Körpers basiert, bietet sie die Möglichkeit, den Volkskörper auch dank geistiger Autorität in einem Ring zu vereinen, sodass dieser nicht zerstreut bleiben muss. Hofmannsthal redet jedoch von einer Erhebung der Nation dank des Dichter-Helden, weswegen man in seinem Fall auch von einer (Re-)Aktion auf dem Verfall oder auf die Krise sprechen kann. Für beide gilt allerdings der in den Texten der Zeit über die Masse ausgedrückte Gedanke, dass die Menge durch das zum Kult gewordene Kunstwerk, das wiederum gleichzeitig als Tradition und Bildung gilt, erneut zum Kulturvolk werden kann. Außerdem ist auf beide Freuds Verständnis des epischen Dichters als Vorläufer eines Massenführers anwendbar. Dieser tritt durch die Erfindung des Mythos aus der Massenpsychologie aus, erweckt durch die Erzählung in der Menge Identifikationsgefühle und wird zum Helden gekrönt. Gerade aufgrund seines Austritts aus der Gesellschaft findet er die Heilung für die Krise und kann sich in die Rolle des Helden, der die Ordnung wiederbringt, versetzen.

Freuds These schließt sich Herfried Münklers prägnante Beschreibung des Verhältnisses zwischen Dichter und Helden in seinem Beitrag *Heroische und postheroische Gesellschaften* an:

Der Held und der Dichter bilden insofern ein unzertrennliches Paar. Sie sind aufeinander angewiesen: Ohne den Helden hat der Dichter nichts zu berichten, und ohne den Dichter steht der Held vor dem existentiellen Nichts. Soziale Verbände sind nur dann heroisch, wenn sie über eine das Heroische reflektierende Literatur verfügen – zumindest wenn es umherziehende Sänger gibt, die mündlich tradieren, was die Helden geleistet haben.⁸⁰⁰

Noch deutlicher sollte mittlerweile geworden sein, warum sowohl im Fall Hofmannsthals als auch in D'Annunzios von identitätsstiftendem Heldentum die Rede sein kann, selbst wenn sie den Helden unterschiedlich fassen. Der Held – genauso wie der Autor und sowohl als fiktionale als auch als reale Person betrachtet – kann außerdem ohne ein Publikum oder eine ihn bejubelnden Menge nicht gedacht werden. Während jedoch D'Annunzio als Held die Hypostase von vom Volk erstrebten und noch nicht erreichten Werten in erhabener Form darzustellen versucht, wählt Hofmannsthal für sein Heldentum hingegen die Synthese: eine Bindung zwischen geistig Mündigen und Volk, die auf Identifikation basiert, weil die Helden in ihren panischen Bindungen die Welt in all ihren Bestandwesen als Einheit darstellen und nun somit ihr Volk synthetisieren und in erhabener Form verkörpern.

⁸⁰⁰ Herfried Münkler, „Heroische und postheroische Gesellschaften“, in Bohrer, Scheel (Hrsg.), *Merkur*. Heft 693-703, S. 743. Der gesamte Beitrag ist in ebd., S. 742-752 zu finden.

5 Schluss

In der Einleitung dieser Studie wurde die Definition des Begriffs ‚Paradox‘, welcher der vorliegenden Studie den Titel verleiht und als Hauptthema dient, als „ein Widerspruch“, der „so zwingend oder sinnvoll ist, dass er die Logik oder die Interpretation dazu herausfordert, sich mit ihm auseinanderzusetzen“, ⁸⁰¹ zitiert. Bereits in dieser Definition steckt die Notwendigkeit, die Widersprüchlichkeit dessen, was hingegen normalerweise für sinnvoll oder gar für selbstverständlich erachtet wurde, auszuspinnen und sich ausführlich damit auseinanderzusetzen. Dieser Notwendigkeit ist die vorliegende Arbeit in ihrer heldenhaften Länge nachgekommen. Das heißt jedoch nicht, dass alle Möglichkeiten, das Paradox der Dekadenz anhand der auf den ersten Blick antithetischen, sich dennoch wechselseitig bedingenden Figuren von Künstler und Masse aufzuzeigen, ausgeschöpft wurden.

Die erste Herausforderung, die zur Entstehung der vorliegenden Arbeit geführt hat, war – trotz der zahlreichen wissenschaftlichen und durchaus lesenswerten Studien über die literarische Dekadenz – *para-doxa* Analysen hinsichtlich D’Annunzio und Hofmannsthal zu leisten. Dem Leser soll hier eine neue Lektüre angeboten werden, die der allgemein vertretenen Meinung einer apolitischen oder unpolitischen Dekadenz zwar zuwiderläuft, die aber das bereits Geschriebene – ähnlich wie der Einzelne vor einer Masse – nicht abwertet, sondern durchaus – wenngleich *kritisch* – aufnimmt. Aufgrund der breiten und vielseitigen künstlerischen Tätigkeit D’Annunzios und Hofmannsthals bestand die zweite Herausforderung darin, eine begrenzte, dennoch aussagekräftige Auswahl an Primärtexten zu treffen, die dem Leser einen ausführlichen Gesamteindruck in den Komplex Künstler-Masse am Beispiel der beiden hier analysierten Autoren gewährt. Die dritte Herausforderung stellte alleine die Wahl von Paradox als Begriff dar, um den roten Faden der Studie aufzuzeigen, und dieses zu erleuchten, ohne seine intrinsische Widersprüchlichkeit zu lösen. Herausfordern war gleichzeitig dieses Paradox als Potential der literarischen Dekadenz aufzuzeigen, welches die heldenhafte Hinwendung des Künstlers zur Masse als ein mit der literarischen Dekadenz verwobenes Verfahren erklärt, das von D’Annunzio und von Hofmannsthal verwirklicht wird. Die vierte Herausforderung war der Versuch, die von beiden Autoren angestrebte Politisierung des Ästhetischen nicht als deckungsgleich zu der den Faschismus und den Nationalsozialismus prägenden Ästhetisierung des Politischen zu erklären. Dabei sollte jedoch die Tatsache nicht verleugnet werden, dass es sich sowohl im Fall D’Annunzios als auch im Fall Hofmannsthals um ein mehr oder minder autoritäres Verfahren

⁸⁰¹ Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage, S. 584.

handelt, das den Totalitarismen in gewisser Weise und in manchen Einsichten Vorschub geleistet hat.

Dekadenz lässt sich allgemein und in Anlehnung an das Verb *de-cadere* als ein Moment der *kritischen* Unzufriedenheit mit der eigenen Zeit sowohl im geschichtlichen als auch im sozialen Sinne fassen, in dem eine Entscheidung oder (Re-)Aktion notwendig ist. Literarische Dekadenz als (Re-)Aktion auf und als Entscheidung für oder gegen den Verfall, den es als Krise zu verstehen gilt, lässt sich demzufolge nur zusammen mit sowohl theoretischen als auch v. a. soziologischen und psychologischen Texten der damaligen Zeit erklären. Auffällig ist, dass sich gerade im späten 19. Jahrhundert die soziologische, psychologische sowie psychoanalytische Forschung stark für das Thema ‚Masse‘ interessierte und diese als Symptom der wahrgenommenen Krise und des Verfalls darstellte. Noch beträchtlicher und zudem paradox ist, dass der von der Gesellschaft aufgrund der wahrgenommenen Krise abgegrenzte und elitäre Einzelne in Einklang mit dem physiologischen Verfall, mit dem die gesellschaftliche und die literarische Dekadenz verbildlicht wurde, die Krankheit und das Unbewusste als Merkmale seiner Ästhetik umwertet. Dennoch entweder verbannt der Einzelne die Masse als den Träger dieser Eigenschaften schlechthin aus seiner gekünstelten Welt oder gewährleistet ihr nur *ex negativo* einen Zugang.

Rückt man Künstler und Masse trotzdem einander näher, merkt man, dass beide nur als Paar gedacht werden können: Überlegen ist man nur in Bezug auf eine als Kollektivum bzw. als eine entpersonalisierte, dennoch als Einheit wahrgenommene oder gar reduzierte Vielfalt, und zwar in Bezug auf eine Masse. Diese mediale Darstellung der Masse entspricht jedoch nur dem Blickwinkel desjenigen, der jene Masse aus der Ferne, aus dem Fenster seiner Schreibstube oder aus seinem Elfenbeinturm, betrachtet.

Eine gesichtslose Masse erleidet – den Studien der Zeit zufolge – das Schicksal, dass sie sich nicht alleine als solche definiert und immer auf einen Einzelnen wartet, der sie formt und sie durch eine geschriebene oder mündlich ausgesprochene Suggestion agitiert oder zähmt. Somit wartet sie immer auf einen Einzelnen, der ihr eine wahrnehmbare Erscheinung, ein Gesicht, einen Charakter mit den damit verbundenen Eigenschaften und eine hörbare Stimme verleiht. Auffällig ist jedoch, dass der von der gesichtslosen Masse Abgegrenzte dank einer panischen Erfahrung in der Natur, die eine sublimierte oder gezähmte Massenerfahrung darstellt, *Dichter* und nun der Masse überlegen wird.

Der vermeintliche Ausschluss der Masse aus dem Garten des Künstlers darf dementsprechend nicht einfach als Unvereinbarkeit beider Instanzen gelesen werden, weil Einzelner und Masse paradoxerweise nur zusammen verstanden werden können. Sowohl die Abgrenzung als auch

der Aufbruch der Masse sind Schritte, die es hinter sich zu bringen gilt, um die gesellschaftliche Dekadenz, auf die die literarische (re-)agiert, zu überwinden.

Verfall als Krise, Kritik als (Re-)Aktion auf diese, Panik als ein an die Masse gekoppelter Angstzustand, Panismus als Auflösung des abgegrenzten Individuums im dionysischen Sinne, Idolatrie als eine gleichzeitig dem Künstler und der Masse zugeschriebene Eigenschaft, privater Kult der Kunst von Seiten des Künstlers, Kult als Zähmungsverfahren der Masse, Dichter als Held und Bedürfnis der Masse nach dem Helden – dies *alles* sind Phänomene, die eng miteinander verbunden sind und zusammen in all ihrer Widersprüchlichkeit weiterhin erforscht werden sollten, nicht nur am Beispiel von D'Annunzio und Hofmannsthal, sondern auch anhand anderer Autoren.

Oft wurde in dieser Studie pointiert, dass die Epoche der Dekadenz gleichzeitig als Zeit der Masse und des Publikums gilt. Darüber hinaus beschreibt Sighele das Publikum als die zivilisierte Form der Masse. Gerade aufgrund der Tatsache, dass sie nicht vom Publikum abzutrennen ist und immer als bedrohliches Gespenst wahrgenommen wird, das sich hinter jener Form von auf Ordnung hinweisender Kollektivität – wie dem Publikum – versteckt, wird dem Künstler mehr als dem Politiker von vorne herein die Fähigkeit zugeschrieben, die Masse mit einer geschriebenen oder mündlich ausgesprochenen Suggestion in ein Publikum verwandeln zu können und somit aus dem Verfall Ordnung zu schaffen. Das Publikum-Werden der Masse stellt einen Prozess der sozialen Vergesellschaftung dar, welcher der Künstler mit seinem künstlerischen Schaffen nachkommt. Egal ob der Künstler sich in seiner Schreibstube einsperrt oder ob er öffentlich Reden hält, er braucht *immer* ein Publikum, das als eine gezähmte Masse zu verstehen ist. Daraus lässt sich schließlich folgendes sagen: Ohne Masse kein Publikum, ohne Publikum kein Künstler und ohne eine dichte Masse kein *Dicht-er*.

Literatur

Primärtexte

- D'Annunzio, Gabriele, *Das Feuer*, Vincenzo Orlando (Hrsg.), Matthes&Seitz, München: 1988.
- D'Annunzio, Gabriele, *Lust*, aus dem Italienischen übertragen von Pia Todorović-Strähl, Manesse Verlag, Zürich: 1994.
- D'Annunzio, Gabriele, *Prose di ricerca I*, Andreoli, Annamaria und Zanetti, Giorgio (Hrsg.), tomo primo, Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 2005.
- D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi. Volume primo*, Raimondi, Ezio (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1988.
- D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi. Volume secondo*, Raimondi, Ezio (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1989.
- D'Annunzio, Gabriele, *Scritti giornalistici 1882-1888. Volume primo*, Andreoli Annamaria (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1996.
- D'Annunzio, Gabriele, *Scritti giornalistici 1889-1938. Volume secondo*, Andreoli Annamaria (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 2003.
- D'Annunzio, Gabriele, *Tutte le opere di D'Annunzio. Altri taccuini. Volume II*, Mondadori, Milano: 1938.
- D'Annunzio, Gabriele, *Versi d'amore e di gloria. Volume secondo*, Andreoli, Annamaria, Lorenzini, Niva (Hrsg.), Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1984.
- Pigeon, Amédée, „Gabriele D'Annunzio poète et romancier italien“, in *La revue hebdomadaire roman*, histoire et voyage XIII, Paris: 24 June 1893, S. 596-613.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Briefe 1890- 1901*, S. Fischer Verlag, Berlin: 1935.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Briefe 1900-1909*, Bermann-Fischer Verlag, Wien: 1937.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Gedichte-Dramen I 1891-1898*, Fischer, Frankfurt am Main: 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Dramen II 1892-1905*, Fischer, Frankfurt am Main: 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Dramen III 1893-1927*, Fischer, Frankfurt am Main: 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Fischer, Frankfurt am Main: 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I 1891-1913*, Fischer, Frankfurt am Main: 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II 1914-1924*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III 1925-1929. Aufzeichnungen*, Fischer, Frankfurt am Main: 1980.

- Hofmannsthal, Hugo von, *Hugo von Hofmannsthal Edgar Karg von Bebenburg Briefwechsel*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1966.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke III. Dramen 1*, Hübner, Götz Eberhard, Pott, Klaus-Gerhard, Michael, Christoph, (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1982.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke IV. Dramen 4*, Dewitz, Hans-Georg (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1995.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke VIII. Dramen 5*, Bohnenkamp, Klaus E., Mayer, Mathias (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1997.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke IX. Dramen 7*, Rölleke, Heinz (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1990.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke XIX Dramen 17*, Ritter, Ellen (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1994.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*, Ritter, Ellen (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1991.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke XXXII. Reden und Aufsätze I*, Dewitz, Hans-Georg, Varwig, Olivia, Mayer, Mathias, Renner, Ursula, Barth, Johannes (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 2015.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze III*, Bohnenkamp, Klaus E., Kaluga, Katja, Krabiel, Klaus-Dieter (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 2011.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke XXXVIII. Aufzeichnungen*, Hirsch, Rudolph, Ritter, Ellen, Heumann, Konrad, Braunwarth, Peter Michael (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 2013.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke XL. Bibliothek*, Ritter, Ellen, Bukauskaite, Dalia, Heumann, Konrad (Hrsg.), S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 2011.

Forschungsliteratur

- Alewyn, Richard, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen: 1967.
- Anderhub, Annemarie, *Gabriele D'Annunzio in der deutschen Literatur*, Stämpfli & CIE, Bern: 1948.
- Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, Piper, München Berlin Zürich: 2015.
- Arendt, Hannah, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Piper, München Zürich: 2002.
- Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main: 1995.
- Arendt, Hannah, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, Piper, München-Zürich: 2000.
- Aristoteles, *Poetik Griechisch/Deutsch*, Philipp Reclam jun., Stuttgart: 1994.

- Aspetsberger, Friedbert, „Hofmannsthal und D’Annunzio. Formen des späten Historismus“, in *Istituto Italiano di studi Germanici – Roma, Studi germanici (nuova serie) Anno X*, edizioni dell’ateneo, Roma: 2 giugno 1972, S. 425-500.
- Auerochs, Bernd, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Palestra, Göttingen: 2006.
- Bahr, Hermann, *Die Überwindung des Naturalismus*, Pias, Claus (Hrsg.), VDG, Weimer: 2004.
- Bamberg, Claudia, *Hofmannsthal: der Dichter und die Dinge*, Universitätsverlag WINTER Heidelberg, Memmingen: 2011.
- Bärberi Squarotti, Giorgio, *Invito alla lettura di d’Annunzio*, Mursia, Milano: 1990.
- Barilli, Renato, *D’Annunzio in prosa*, Mursia, Milano: 1993.
- Baudelaire, Charles, *Oevres complètes I*, Éditions Gallimard, Paris: 1975.
- Bauer, Roger, *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main: 2001.
- Beccaria, Gian Luigi, *L’autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi Dante, Pascoli, D’Annunzio*, Giulio Einaudi Editore, Torino: 1989.
- Becker, Jared M., *Nationalism and culture. Gabriele D’Annunzio and Italy after the Risorgimento*, Peter Lang, New York: 1994.
- Begemann, Christian „Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts“, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* 58, S. 74-110.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften I.2*, Tiedermann Rolf, Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main: 1974.
- Bergengruen, Maximilian, *Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ‚Nicht-mehr-Ich‘*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau: 2010.
- Bernauer, Markus, *Die Ästhetik der Masse*, Wiese Verlag, Basel: 1990.
- Binet, Alfred, „Le fétichisme dans l’amour“ in Ribot, Th. (Hrsg.), *Revue philosophique de la France et de l’étranger*, Félix Alcan éditeur, Paris: 1887, S. 142-167 und S. 252- 274.
- Binni, Walter, *La poetica del decadentismo*, Sansoni S.p.A., Firenze: 1969.
- Bisicchia, Andrea, *D’ Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*, Mursia, Milano: 1991.
- Bobbio, Norberto, *La filosofia del decadentismo*, Chiantore, Torino: 1944.
- Boehring, David, *Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit*, Akademie Verlag, Berlin: 2001.
- Boehring, Robert (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*. Zweite ergänzte Auflage, bei Helmut Küpper vormals Georg Bondi, Düsseldorf – München: 1953.
- Böhme, Hartmut, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, rowohlt enzyklopadie im Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg: 2006.
- Bonomo, Dario, *Il romanzo psicologico e l’Arte di Gabriele D’Annunzio*, Casa Editrice Prof. R. Pàtron, Bologna: 1962.

- Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Tome premier*, Alphone Lemerre éditeur, Paris: 1920.
- Bohrer, Karl Heinz, Scheel, Kurt (Hrsg.), *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken Heft 693-703*, Klett-Cotta, Stuttgart: 2007.
- Bomers, Jost, *Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthals*, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart: 1991.
- Brandstetter, Gabriele „Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog ‚Furcht‘“, in Schnitzler, Günter (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal: Dichtung als Vermittlung der Künste*, Freiburger Universitätsblätter 112, Rombach, Freiburg: 1991, S. 37-58.
- Brandstetter, Gabriele, *Tanz-Lektüren Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 1995.
- Braungart, Georg, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1995.
- Broch, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main: 1974.
- Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Günther, Horst (Hrsg.), Deutsche Klassiker Verlag, Frankfurt am Main: 1989.
- Cadonici, Roberto, *Come leggere Il piacere di Gabriele D’Annunzio*, Mursia, Milano: 1990.
- Canetti, Elias, *Masse und Macht*, Claassen Verlag GmbH, Hamburg: 1984.
- Cappello, Angelo Piero, *Il fuoco di Gabriele D’Annunzio*, Mursia, Milano: 1997.
- Capuana, Luigi, *Su D’Annunzio*, Pupino, Angelo R. (Hrsg.), Edizioni scientifiche italiane, Napoli: 2004.
- Casamento Tumeo, Antonio, *The rebel crowds in 19th century’s Italian literature*, Université de Grenoble, Università degli Studi di Padova: 2011.
- Centro nazionale di studi Dannunziani, *D’Annunzio e la cultura Germanica*. Atti del VI Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara: 3-5 Maggio 1984.
- Chytraeus-Auerbach, Irene, *Inszenierte Männerträume: eine Untersuchung zur politischen Selbstinszenierung der italienischen Schriftsteller Gabriele D’Annunzio und Filippo Tommaso Marinetti in der Zeit zwischen Fin-de-Siècle und Faschismus*, Die blaue Eule, Essen: 2003.
- Colli, Giorgio, Montinari, Mazzino (Hrsg.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung Ester Band*, Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1972.
- Colli, Giorgio, Montinari, Mazzino (Hrsg.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Sechste Abteilung Dritter Band*, Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1969.
- Croce, Benedetto, *La Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, volume sesto, Gius. Laterza & figli, Bari: 1950.
- Csáky, Moritz (Hrsg.), *Hermann Bahr Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Band 2 1890-1900*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar: 1996.

- Dangel-Pelloquin, Elsbeth (Hrsg.), *Hugo und Gerty von Hofmannsthal Hermann Bahr Briefwechsel 1891-1934 Band I*, Wallstein Verlag, Göttingen: 2013.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal Neue Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 2007.
- Dierbach, Johann Heinrich, *Flora mythologica oder Pflanzenkunde in Bezug auf Mythologie und Symbolik der Griechen und Römer*, Gedruckt und verlegt bei Johann David Sauerländer, Frankfurt am Main: 1833.
- Dizionario etimologico*. Edizione Aggiornata, RusconiLibri, Trento: 2004.
- Eder, Antonia, *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals ‚Zerstörendes Zitieren‘ von Nietzsche*, Bachofen, Freud, Rombach litterae, Freiburg i. Br.: 2013.
- Ernout, A., Meillet, A. (Hrsg.), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire de mots*, troisième édition, Librairie C. Klincksieck, Paris : 1951.
- Esselborn, Karl G., *Hofmannsthal und der antike Mythos*, Wilhelm Fink Verlag, München: 1969.
- Ferrata, Giansiro, *Gabriele D'Annunzio. Il Piacere*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1970.
- Fick, Monika, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1993.
- Föcking, Marc, „Fra le pure dita l'ostia santa. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen Gabriele D'Annunzios“, in Wiedemann, Conrad (Hrsg.), *Germanisch-Romanische Monatsschrift n. F. 41*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg: 1991, S. 189-213.
- Foucault, Michel, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1983.
- Freud, Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main und Hamburg: 1967.
- Frey, Christiane, „Zeichen – Krisis – Wahnsinn. Fallgeschichten medizinischer und poetischer Semiotik (Philippe Pinel, Jean Paul)“, in Heinen, Sandra, Nehr, Harald (Hrsg.), *Krisen des Verstehens um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg: 2004, S. 111-132.
- Fröschle Ulrich, „Dichter als Führer und Ingenieure der menschlichen Seele. zur literarischen Verhandlung von Führung in der Zwischenkriegszeit“, in Daniel, Ute, Marszolek, Inge, Pytha, Wolfram, Welskopp Thomas (Hrsg.), *Politische Kultur und Medienwirklichkeit in den 1920er Jahren*, in E. Oldenbourg Verlag, München: 2010, S. 205-231.
- Girard, René, *Das Heilige und die Gewalt*, Benziger Verlag Ag, Zürich: 1987.
- Gottschlich-Kempf, Simone, *Identitätsbalance im Roman der Modernen. Rainer Maria Rilke, Max Frisch und Botho Strauss*, Königshausen & Neumann, Würzburg: 2014.
- Goudet, Jacques, *D'Annunzio Romanziere*, Leo S. Olschki Editore, Firenze: MCMLXXVI.
- Gramsci, Antonio, *Il Risorgimento*, Giulio Einaudi Editore, Torino: 1964.
- Gumbrecht, Hans U., Kittler, Friederich A., Siegert, Bernhard (Hrsg.), *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio eroberet Fiume*, Wilhelm Fink Verlag, München: 1996.
- Hart-Nibbring, Christiaan L., *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main: 1981.

- Hebekus, Uwe, *Ästhetische Ermächtigung*, Wilhelm Fink, München: 2009.
- Hebekus, Uwe, Lüdemann, Susanne, *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge*, Wilhelm Fink Verlag, München: 2010.
- Hebekus, Uwe, Stöckmann, Ingo (Hrsg.), *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933*, Wilhelm Fink, München: 2008.
- Heinz, Tobias, *Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 2009.
- Hinterhäuser, Hans „D’Annunzio und die deutsche Literatur“, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 201 (1965), S. 241-261.
- Immer, Nikolas, van Marwycz Mareen, *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, transcript Verlag, Bielefeld: 2013.
- Jäger-Trees, Corinna, *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerks*, Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart: 1988.
- Janke, Pia, *Politische Massenfestspele in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar: 2010.
- Jens, Hermann, *Mythologisches Lexikon*, Wilhelm Goldmann Verlag, München: 1958.
- Jens, Walter, *Hofmannsthal und die Griechen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1955.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Klemme, Heiner F. (Hrsg.), Felix Meiner Verlag, Hamburg: 2006.
- Kantorowicz, Ernst, „Die Souveränität des Künstlers. Eine Anmerkung zu Rechtsgrundsätzen und Kunsttheorien der Renaissance“ in ders., *Götter in Uniform. Studien zur Entwicklung des abendländischen Königtums*, Klett-Cotta, Stuttgart: 1998, S. 329-348.
- Kantorowicz, Ernst H., *The King’s Two Bodies. A Study In Mediaeval Political Theology*, Jordan, William Chester (Hrsg.), Princeton University Press, Princeton, New Jersey: 1997.
- Kern, Peter Christoph, *Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal. Die Idee einer schöpferischen Restauration*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg: 1969.
- König, Christoph, Oels, David (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal Walter Brecht Briefwechsel*, Wallstein Verlag, Göttingen: 2005.
- Kluge, Friederich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. von Elmar Seebold, 24. durchgesehene und erweiterte Auflage, Walter de Gruyter, Berlin: 2002.
- Kohl, Karl-Heinz, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, Verlag C. H. Beck, München: 2003.
- Koschorke, Albert, Lüdemann, Susanne, Frank, Thomas, Matala de Mazza, Ethel, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 2007.
- Koselleck, Reinhard, „Krise“, in Brunner, Otto, Conze, Werner, Koselleck Reinhard (Hrsg.), *Geschichte Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3, Clett-Kotta, Stuttgart: 1982, S. 617-650.
- Krauss, Heinrich, Uthemann, Eva, *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum*, C.H. Beck, München: 2011.

- Küpper, Joachim, „Dekadenz. Zu Gabriele D’Annunzio Il Piacere“, in *Poetica Band 29*, München: 1997, S. 198-233.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart: 1990.
- Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, Félix Alcan Éditeur, Paris: 1895.
- Le Rider, Jacques, *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, Böhlau Verlag, Wien: 1997.
- Lipperheide, Christian, *Die Ästhetik des Erhabenen bei Friederich Nietzsche. Die Verwindung der Metaphysik der Erhabenheit*, Königshausen und Neumann, Würzburg: 1999.
- Longinus, *Vom Erhabenen*, Reclam, Stuttgart: 2008.
- Lorenz, Dagmar, *Wiener Moderne 2. Auflage*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar: 2007.
- Lucchetta, Giulio, Ramelli, Ilaria, *Allegoria. Volume I. L’età classica*, Vita e Pensiero, Milano: 2004.
- Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1994.
- Lütkehaus, Ludger (Hrsg.), *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden Band IV, Parerga und Paralipomena I*, Haffmans Verlag, Zürich: 1994.
- Mach, Ernst, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1991.
- Mantegazza, Paolo, *Fisiologia dell’amore*, Armense, Gabriella (Hrsg.), Pensa Multimedia, Lecce: 2003.
- Mariano, Emilio (Hrsg.), *Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 Settembre 1973, D’Annunzio e il simbolismo europeo*, il Saggiatore, Milano: 1976.
- Mariano, Emilio (Hrsg.), *Atti del convegno internazionale di studio Venezia – Gardone Riviera – Pescara 7-13 Ottobre 1963, L’Arte di Gabriele D’Annunzio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano: 1968.
- Mausner, Wolfram, *Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals*, Hermann Böhlaus, Wien: 1961.
- Mazzali, Ettore, *D’Annunzio artefice solitario*, Nuova accademia editrice, Milano: 1962.
- Mazzarella, Arturo, *Il piacere e la morte sul primo D’Annunzio*, Liguri Editore, Napoli: 1983.
- Mazzarella, Arturo, *La visione e l’enigma. D’Annunzio Hofmannsthal Musil*, Bibliopolis, Napoli: 1991.
- Mehltretter, Florian, „Ecco un’anima eroica, di pura essenza italiana! Monteverdi und die Alte Musik als Garanten einer nationalen Ästhetik bei Gabriele D’Annunzio“, in Föcking, Marc, Schwarze, Michael (Hrsg.) *Una gente di lingua, di memorie e di cor. Italienische Literatur und schwierige nationale Einheit von Machiavelli bis Wu Ming*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg: 2015, S. 73-88.
- Meiser, Katharina, *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne*, Universitätsverlag WINTER, Heidelberg: 2014.
- Migliorini, Bruno, *La lingua italiana nel novecento*, Casa editrice Le Lettere, Firenze: 1990.

- Mirabile, Andrea, *Multimedia Archaeologies. Gabriele D'Annunzio, Belle Époque Paris and the Total Artwork*, Rodopi, Amsterdam – New York: 2014.
- Mosse, George L., „The Poet and the Exercise of Political Power: Gabriele D'Annunzio“, in *Yearbook of comparative and general literature* 22, Indiana University, Bloomington, Indiana: 1973, S.32-41.
- Nam, Jeong Ae, *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*, Herbert Utz Verlag, München: 2010.
- Napolitano Valditara, Linda M., *Platone e le ,ragioni' dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Vita&Pensiero, Milano: 2007.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 2/1994. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 1994.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 3/1995. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 1995.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 4/1996. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 1996.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 6/1998. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 1998.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 7/1999. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 1999.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 10/2002. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 2002.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 11/2003. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 2003.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 15/2007. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 2007.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 17/2009. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 2009.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 19/2011. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 2011.
- Neumann, Gerhard, Renner, Ursula, Schnitzler, Günter, Wunberg, Gotthard (Hrsg.), *Hofmannsthal Jahrbuch 20/2012. Zur europäischen Moderne*, Rombach Verlag, Freiburg: 2012.
- Nickl, Therese, Schnitzler, Heinrich (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal Arthur Schnitzler Briefwechsel*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main: 1964.
- Nicastro, Guido, *Il poeta e la scena*, Edizioni del Prisma, Catania: 1988.

- Nicolaus, Ute, *Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*, Königshausen & Neumann, Würzburg: 2004.
- Nünning, Asgar, *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, fünfte aktualisierte und erweiterte Auflage, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart: 2013.
- Oliva, Giovanni, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano: 1992.
- Ort, Wolfgang Ernst, „Krise“, in Bermes, Christian, Dierse, Ulrich (Hrsg.), *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Meiner, Hamburg: 2010, S. 149-172.
- Palano, Damiano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*, Vita e Pensiero, Milano: 2002.
- Perring, Severin, *Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main: 1994.
- Pestalozzi, Karl, Stern, Martin, *Basler Hofmannsthal-Beiträge*, Königshausen und Neumann, Würzburg: 1991.
- Petrocchi, Giorgio, *Poesia e tecnica narrativa*, Ugo Mursia & C., Milano: 1965.
- Pickerodt, Gerhart, *Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart: 1968.
- Pozzoli, Girolamo (Hrsg.), *Dizionario d'ogni mitologia e antichità Volume II*, Batelli e Fanfani Tipografi e Calcografi, Milano: 1820.
- Raponi, Elena, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, V&P Università, Milano: 2002.
- Renner, Ursula, *„Die Zauberschrift der Bilder“ Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau: 2000.
- Ricciardi, Mario, *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*, Giappichelli Editore, Torino: 1970.
- Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Engel, Mark (Hrsg.), Philipp Reclam, Stuttgart: 1997.
- Roda, Vittorio, *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio*, Massimiliano Boni Editore, Bologna: 1978.
- Romboli, Floriano, *Un'ipotesi per D'Annunzio. Note sui romanzi*, Ets editrice, Pisa: 1986.
- Rudolph, Hermann, *Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1971.
- Rutsch, Bettina, *Leiblichkeit der Sprache Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*, Peter Lang, Frankfurt am Main: 1998.
- Salinari, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli Editore, Milano: 1972.
- Schäfer, Peter, *Zeichendeutung. Zur Figuration einer Denkfigur in Hugo von Hofmannsthals „Erfindenen Gesprächen und Briefen“*, Aisthesis Verlag, Bielefeld: 2012.
- Schiller, Friedrich „Über das Erhabene“, in Peter Janz, Rolf (Hrsg.), *Theoretische Schriften. Band 8*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main: 1992.

- Schmeh, Klaus, *Das trojanische Pferd: klassische Mythen erklärt*, Rudolf Haufe Verlag GmbH & Co. KG, Niederlassung, Planegg/München: 2007.
- Schuster, Jörg, *Kunstleben. Zur Kulturpoetik des Briefes um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilkes*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn: 2014.
- Sighele, Scipio, *La folla delinquente*, Gallini, Clara (Hrsg.), Marsilio Editori, Venezia: 1985.
- Sighele, Scipio, „La psicologia della folla nella ‚Nave‘ di Gabriele D’Annunzio“, in *Nuova Antologia di Lettere, Scienza ed Arti, Band 218* Jahrgang 870, 1908, S. 279-292.
- Sighele, Scipio, *L’intelligenza della folla*, Pasini Mirella (Hrsg.), Name, Genova: 1999.
- Spackman, Barbara, *Decadent Genealogies. The rhetoric of sickness from Baudelaire to D’Annunzio*, Cornell University Press, Ithaca and London: 1989.
- Streim, Gregor, *Das ‚Leben‘ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Königshausen & Neumann, Würzburg: 1996.
- Szondi, Peter, *Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen Band 4*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 1975.
- Tarot, Rolf, *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1970.
- Treiber, Dorothée, *Hugo von Hofmannsthal’s Elektra. Eine quellenbasierte Neuinterpretation*, Peter Lang, Frankfurt am Main: 2015.
- Tolstoi, Leon, *Was ist Kunst?*, Eugen Diederichs Verlag, München: 1993.
- Turchetta, Gianni, *La coalizione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, La nuova Italia Editrice, Firenze: 1993.
- Twellmann, Marcus, *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*, Wilhelm Fink Verlag, München: 2004.
- Ungari, Paolo, „Commento giuridico alla carta del carnaro“, in Perfetti, Francesco (Hrsg.), *D’Annunzio e il suo tempo. Volume primo*, Atti del Convegno di Studi Genova, 19-20-22-23 settembre 1989, Sage Editrice, Genova: 1992, S. 51-56.
- Urmann, Martin, *Dekadenz. Oberfläche und tiefe in der Kunst um 1900*, Turia + Kant, Wien: 2016.
- Vettori, Vittorio, *D’Annunzio e il mito del Superuomo*, Accademia casentinese di lettere, arti, scienze ed economia, Roma: 1981.
- Weber, Tina, „Der Dichter und diese Zeit“. *Die Dichter-Figur in Hugo von Hofmannsthal’s Essayistik*, Tectum Verlag, Marburg: 2010.
- Weininger, Dr. Otto, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wilhelm Braumüller, Wien und Leipzig: 1903.
- Wiethölter, Waltraud, *Hofmannsthal oder die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*, Max Niemeyer Verlag Tübingen: 1990.
- Wittman, Lothar, *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthal’s*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: 1966.
- Wolf, Norbert Christian, *Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthal’s Gründung der Salzburger Festspiele*, Jung und Jung, Salzburg und Wien: 2014.

Zingarelli, Nicola, *loZingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna: 2007.

Onlinequellen

Andrea Previtali, „La Fortuna“,

in http://www.gallerieaccademia.it/works?field_name_value=Andrea+Previtali&title=La+fortuna&field_soggetto_value= (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

Benvenuto Cellini, „Perseo“,

in [https://de.wikipedia.org/wiki/Perseus_\(Benvenuto_Cellini\)#/media/File:Firenze.Loggia.Perseus01.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Perseus_(Benvenuto_Cellini)#/media/File:Firenze.Loggia.Perseus01.JPG) (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

Bezeichnung Hitlers als grausamer Clown,

in <https://vecchiocircolo16.wordpress.com/2015/10/15/la-pasquinata-contro-hitler-di-gabriele-dannunzio/> (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

Online Enzyklopädie Treccani,

in http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-costa_%28Dizionario_Biografico%29/ (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

Online Enzyklopädie Treccani,

in <http://www.treccani.it/vocabolario/estetico/> (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

Veronese, „Apoteosi di Venezia“,

in https://it.wikipedia.org/wiki/Trionfo_di_Venezia#/media/File:Veronese-Triomphe_de_Venise.jpg (zuletzt aufgerufen am 06.02.2019).

